

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

STEPHANIE DAHN BATISTA

**O CORPO FALANTE:
AS INSCRIÇÕES DISCURSIVAS DO CORPO
NA PINTURA ACADÊMICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX**

CURITIBA
2011

STEPHANIE DAHN BATISTA

**O CORPO FALANTE:
AS INSCRIÇÕES DISCURSIVAS DO CORPO NA PINTURA ACADÊMICA BRASILEIRA DO
SÉCULO XIX**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor das Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Ana Paula Vosne Martins

CURITIBA
2011

Catálogo na Publicação
Maria Teresa Alves Gonzati – CRB 9/1584
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Batista, Stephanie Dahn

O corpo falante : as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do Século XIX / Stephanie Dahn Batista. – Curitiba, 2011.
287 f.

Orientadora: Profª. Drª. Ana Paula Vosne Martins
Tese (Doutorado em História) – Setor de História, Universidade Federal do Paraná.

1. História. 2. Arte – Sec. XIX. 3. Pintura. 4. Corpo humano.
5. Gênero. I. Título.

CDD 709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **Stephanie Dahn Batista**, intitulada: **O corpo falante: as inscrições discursivas na pintura acadêmica brasileira do século XIX**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua *excelência*, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

Curitiba, vinte e seis de agosto de dois mil e onze.

Profa Dra Ana Paula Vosne Martins
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Iara Liz Schiavinato (UNICAMP)
1º Examinador

Profa Dra Karla Adriana Martins Bessa (UNICAMP)
2º Examinador

Prof. Dr. Artur Correia de Freitas (UFPR)
3º Examinador

Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
4º Examinador

AGRADECIMENTOS

O ato de escrever uma tese se revelou para mim como um processo muito demorado, lento e desafiador com momentos prazerosos e, por vezes, dolorosos. É uma caminhada de superação, passo a passo, raciocínio por raciocínio, página por página e capítulo por capítulo. Tempo e intensidade do trabalho exigem e mexem com o corpo, mente e espírito. Daí porque, esta construção só se faz apoiada por um corpo coletivo, um conjunto de pessoas formando uma rede fortalecedora com orientações, conversas, trocas, atenções, abraços, carinhos, pensamentos e votos.

Agradeço muito à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ana Paula Vosne Martins, por seu acompanhamento criterioso; os esclarecimentos lúcidos, sua dedicação pronta na reta final e sua imensa confiança em meu trabalho me fizeram capaz de transitar da história da arte para a história, abrindo um diálogo tão valioso.

Sou grata pelas leituras cuidadosas e sugestões convenientes das Professoras Dr.^a Consuelo Schlichta e Dr.^a Roseli Boschilia no exame da qualificação.

Agradeço aos membros da banca de defesa Prof.^a Dr.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni, Prof. Dr. Artur Freitas, Prof.^a Dr.^a Iara Lis Franco Schiavinatto e Prof.^a Dr.^a Karla Adriana Martins Bessa, por terem aceitado o convite e contribuído para um debate construtivo.

Sou grata aos professores do Curso de Pós-graduação em História da UFPR, especialmente ao Prof. Dr. Antonio César de Almeida Santos, por sua compreensão pelos meus momentos difíceis, e à Profa. Dra. Maria Luiza Andreazza, pelas contribuições preciosas durante o primeiro ano do curso. À Maria Cristina Parzowski, pela disposição na secretaria da coordenação do curso.

Agradeço a meus colegas do Departamento de Artes da UFPR, por terem assumido minhas funções durante a licença de doutoramento.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Sonia Gomes Pereira e sua equipe no Museu Dom João VI na Escola de Belas Artes na UFRJ/ Rio de Janeiro, pelo acesso facilitado aos desenhos, como também ao Pedro Xexéo, que autorizou a visita na Galeria do século XIX e no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a Nancy de Castro Nunes e Nilsélia do centro de pesquisa deste Museu. Agradeço a Camila Dazzi, Dr. Alexander Miyoshi e Dr. Arthur Valle, pelos contatos e referências.

Dedico um agradecimento à Dr.^a Susanne Mueller-Bechtel e ao Prof. Dr. Henrik Karge (TU Dresden), pelas engajadas trocas e contribuições sobre a figura humana na História de Arte.

Agradeço a meus amigos de perto e de longe que me acompanharam com muito carinho nesta caminhada, Angelo Luz, Bárbara Ide, Birgit Thiemann, Camila Infante, Consuelo Schlichta, Daniel Quaranta, Daniela Ribeiro Matheus, Deborah Bruel, Eloim Biscaia, Ester Pereira Ramos, Geraldo Leão, Jenny & Tom Rapp, Lílian Gassen, Luisa de Oliveira Leite, Maria Rita César, Patrícia Távora, Rainer Fabry, Swantje Köhler, Tanja Goldbeck, Thayse Moura, Wibke Hansen e as mulheres do grupo de estudo da Escola Waldorf Turmalina. À Andressa Schröder, pelas traduções e ao Paulo Reis, pelas conversas inspiradoras na hora do almoço.

Um agradecimento especial à Rita Santarém, por suas mãos cuidadosas, e à Carla Estorilio, pelas energias reikianas que me estruturaram na reta final. Agradeço imensamente a Claudia Roemmelt, Silvana Scarinci e Ricardo Mayer de Aquino, por terem me aberto generosamente suas casas para eu ter “um teto todo meu”, o que me permitiu um estudo concentrado. Dedico um agradecimento particular à Erica Piovam de Ulhôa, primeira leitora e crítica da tese, por sua dedicação e paixão durante todo processo da escrita.

Agradeço à minha família brasileira, especialmente ao meu cunhado José Joatan Rodrigues Junior e aos meus sogros Maria Celina Batista Rodrigues e José Joatan Rodrigues Sampaio, pela força e orações.

Agradeço à minha família alemã, aos meus padrinhos Doris e Josef Knoche, à minha prima Dagmar Brandt, minha avó Maria Bodmann e a minha irmã Alexandra Dahn, pela presença e pelo carinho.

Agradeço muito a meus pais Christa e Winfried Dahn que sempre ajudaram, incentivaram e encorajaram meus estudos e meus projetos de vida. Sou grata pelo cuidado, pela confiança e pelo amor que me fizeram crescer neste mundo.

À minhas filhas Luciana e Sophia, pela alegria e pelo amor que me ampara no dia a dia, pela torcida e paciência ao longo deste trabalho.

Agradeço muito a meu esposo Germano Batista Rodrigues, fonte inesgotável de amor, companheirismo, auxílio e dedicação. Sua confiança em minha capacidade me fortaleceu e tranquilizou diante dos desafios da tese. Espero que esta já longa parceria receba, cada vez mais renovadas dinâmicas vivas e atenciosas, fontes da realização de projetos de vida de cada um de nós.

Aos meus pais, Christa und Winfried Dahn
Meinen Eltern Christa und Winfried Dahn

RESUMO

O tema da presente tese é a representação do corpo na pintura acadêmica na segunda metade do século XIX no Brasil. A produção imagética da figura humana é o ponto de partida e alicerce conceitual de toda a arte, pois é o próprio ser humano em representação que conduz a comovedora narrativa – a história. Visualizando uma matriz cultural do século XIX, os corpos produzidos na arte e na literatura brasileira adquiriram um sentido na representação artística que pertence ao domínio da criação e é parte integrante das práticas culturais da sociedade do Império brasileiro, particularmente das impressões de sua elite intelectual. Analisamos os discursos inscritos na representação dos corpos *genereificados* [*gendered*] e marcados pela raça no momento da construção nacional na segunda metade do século XIX. A partir das fontes imagéticas – os desenhos produzidos para fins de estudo na Academia Imperial de Belas Artes por alunos e professores entre 1860 e 1890 e as pinturas de nus dos artistas Vitor Meirelles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo e Almeida Junior – encontramos diferentes corpos brasileiros entrelaçados com a rede biopolítica dos discursos científicos do oitocentos. Esses corpos como objeto artístico são produzidos e contornados pelas ciências da anatomia, da fisiologia e pelas proporções geométricas seguindo as doutrinas clássicas da teoria de arte e o sistema da arte acadêmica. Para analisá-los as fontes imagéticas são confrontadas com os Estatutos (1820, 1831, 1855) e currículos da Academia Imperial, os discursos de professores e relatos da prática de ensino do modelo vivo. Além das representações artísticas, são os corpos narrados pela literatura oitocentista, pelas poesias e pelos romances indianistas e realistas que enunciam os corpos múltiplos e declaram o status dos corpos autóctones brasileiros, colaborando, juntos, para constituir o imaginário cultural da nação. Partindo do conceito de representação conforme enunciado por Roger Chartier, a tese dialoga com a História da Arte e os estudos de gênero. São as nomeações dos limites do corpo e do sexo que constituem o campo discursivo orquestrando e delimitando os critérios para a produção de formas individuais e coletivas de masculinidade e feminilidade. A relação da *performatividade* do gênero e da categoria discursiva do sexo proposta por Judith Butler é o principal referencial teórico de nossa discussão. A história do corpo na arte nessa perspectiva de gênero é ao mesmo tempo uma história de visões específicas sobre o corpo imaginado na e para a sociedade do Império brasileiro. A interseção destas disciplinas permite enxergar a heterogeneidade do projeto nacional inscrevendo nos corpos os desejos e as frustrações da história brasileira.

Palavras-chaves: Representação do corpo. Pintura brasileira. Gênero. Século XIX.

ABSTRACT

The theme of this thesis is the representation of the body in Brazilian academic painting in the second half of the nineteenth century. Historically, portrayal of the human body is the starting point and conceptual foundation of art. After all it is imagery of the human being which frames the narrative of history. The bodies produced in Brazilian Art and Literature form a cultural matrix. As pieces of Art and artistic expression, they are an integrated part of the cultural practice of the Brazilian Empire and its intellectual elite. The discourses connected to the portrayal of the human body, particularly in the categories of gender and ethnicity, are analyzed against the background of the emerging Brazilian nation in the second half of the nineteenth century. In the analysis of imagery sources – such as drawings produced by students and teachers for study purposes at the Imperial Academy of Fine Arts between 1860 and 1890 and the nude paintings produced by artists Vitor Meirelles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo and Almeida Junior – different concepts of body, based on the 19th century biopolitical scientific discourses, can be discerned. The represented bodies, understood as objects of art, are shaped by the sciences of anatomy, physiology and follow the geometric enshrined in the classic doctrines of the theory of art. The analysis of imagery is complemented by various historical documents such as Statutes (1820, 1831, 1855), curricula of the Imperial Academy, lectures of the academic staff as well as reports about classes on “painting with live models”. Additional sources for the analysis are descriptions of bodies in nineteenth-century literature in which - influenced by the romantic “indianismo” as well as Realism – authentic Brazilian body imagery is sketched and connected to cultural images of the Brazilian nation. Based on the concept of “representation”, as presented by Roger Chartier, this thesis connects the perspectives rooted in history, the history of art and gender studies because the specification of body boundaries and Gender create a frame for historical discourse and criteria for the production of individual and collective forms of masculinity and femininity. The relationship between the *performativity* of gender and sex discursive category proposed by Judith Butler is used here as the primary theoretical framework. The history of the body in the arts under the gender perspective is also the history of specific views about the body imagined by and for the society of the Brazilian Empire. The images of the human body discussed in this thesis, which encompass the desires and fears of the emerging Brazilian nation, reflect a critical piece of Brazilian history: the complexity and heterogeneity of the Brazilian national project in the 19th century.

Key words: Representation of the body. Brazilian painting. Gender. The 19th century.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit Körperdarstellungen der akademischen Malerei Brasiliens, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Kaiserlichen Akademie der Schönen Künste in Rio de Janeiro angefertigt wurden. Die bildliche Darstellung der menschlichen Figur ist seit den Anfängen der Malerei Ausgangspunkt und Fundament des künstlerischen Schaffens, ist es doch das menschliche Wesen im Bild, das die Geschichte erzählt und durch das Geschehen leitet. Die in der brasilianischen Kunst wie auch in der Literatur produzierten Körper bilden eine kulturelle Matrix und sind - als künstlerische Produktion - integrierter Teil kultureller Praktiken der kaiserlichen Gesellschaft sowie Ausdruck ihrer intellektuellen Elite. So werden die in den Körperdarstellungen eingeschriebenen Diskurse mit den Kategorien Gender und Ethnie vor dem Hintergrund der nationalstaatlichen Bemühungen Brasiliens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts analysiert. Ausgehend von den an der Kaiserlichen Akademie der Schönen Künste zwischen 1860 und 1890 entstandenen Aktzeichnungen aus dem Unterricht am lebenden Modell sowie den berühmten Aktgemälden von Vitor Meirelles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo und Almeida Junior lassen sich unterschiedliche Körperkonzepte in Bezug auf die biopolitischen Wissenschaftsdiskurse des 19. Jahrhunderts formulieren: Die dargestellten Körper, verstanden als künstlerische Objekte, sind durch die Wissenschaften der Anatomie, Physiologie und gemäß den geometrischen Proportionen der klassischen Doktrin der akademischen Kunsttheorie modelliert und konturiert. Die vorliegende Untersuchung stellt den Bildquellen unterschiedliche Schriftdokumente gegenüber, z.B. Statuten aus den Jahren 1820, 1831 und 1855, Lehrpläne der kaiserlichen Kunstakademie, akademische Diskurse der Kunstprofessoren sowie Unterrichtsberichte aus dem Fach ‚Zeichnen mit Modell‘. Neben den künstlerischen Darstellungen werden Darstellungen aus Gedichten und Romanen der Zeit in die Untersuchung miteinbezogen, in denen, dem Einfluss des romantischen *indianismo* und des Realismus geschuldet, brasilianisch-authentische Körper entworfen und in der kulturellen Imagination der jungen brasilianischen Nation verankert werden. Basierend auf dem Begriff der ‚Darstellung‘ gemäß Roger Chartier verbindet die vorliegende Studie die Perspektiven von Geschichte, Kunstgeschichte und Geschlechterforschung, da mit der Benennung von Körpergrenze und Geschlecht ein Diskursrahmen geschaffen und Kriterien für die Produktion von individuellen und kollektiven Formen der Männlichkeit und Weiblichkeit aufgestellt werden. Das Verhältnis von Performativität des Geschlechtes und Geschlechterkonstruktion von Judith Butler dienen hier als theoretische Hauptreferenz. Die Geschichte des Körpers in der Kunst und Genderperspektive ist zugleich die spezifische Geschichte der imaginären Körpervorstellungen von und für die Gesellschaft des brasilianischen Kaiserreiches. Die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Körperdarstellungen, zugleich Abbild der Wünsche und Ängste einer sich herausbildenden brasilianischen Nation, spiegeln somit ein Stück brasilianischer Geschichte, Kunstgeschichte und Geschlechterforschung wider, die - als Schnittmenge betrachtet - die Komplexität und Heterogenität der nationalstaatlichen Bestrebungen Brasiliens im 19. Jahrhundert verdeutlicht.

Schlüsselwörter: Körperdarstellungen. Brasilianische Malerei. Geschlechterforschung.
19. Jahrhundert.

DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

FIGURA 1	America decima pars, ca. 1580, gravura de Jean-Theodor Galle after de Bry, segundo o desenho de Jan van der Straet (ca. 1575), foto: The Burndy Library, Nonvalk, Conn.....	7
FIGURA 2	Leonardo da Vinci, <i>Estudo de proporções segundo Vitruvius's De Architectura</i> , caneta e tinta/ papel, 34,3 x 24,5 cm, Academia, Veneza...	28
FIGURA 3	Leonardo da Vinci, <i>Dois cabeças</i> , 1503-1504, carvão vermelho/ papel, 191 x 188 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.....	31
FIGURA 4	Albrecht Dürer, <i>Retrato da mãe</i> , 1514, carvão/ papel, 421 x 303 mm, Kupferstichkabinett, Berlin.....	31
FIGURA 5	Albrecht Dürer, <i>Os tipos femininos</i> (detalhe), livro III "Quatro Livros das proporções", 1557, Bibliothèque Nationale, Paris.....	32
FIGURA 6	Leochares (atribuído), <i>Apolo de Belvedere</i> , 350 a.C., mármore, 2,24 m, Museu do Vaticano, Roma.....	35
FIGURA 7	Glykon, <i>Hercules Farnese</i> , cópia romana de 215 a.C., Museu Archeologico Nazionale di Napoli.....	35
FIGURA 8	<i>Laocoon</i> , c.150 a.C., mármore, Museu do Vaticano, Roma.....	35
FIGURA 9	Donatello, <i>David</i> , c.1440, bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florença.....	37
FIGURA 10	Donatello, <i>David</i> (detalhe), c.1440, bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florença.....	37
FIGURA 11	Apollonius, <i>Torso de Belvedere</i> , mármore, 1,59m, Museu Vaticano, Roma.....	39
FIGURA 12	Jacques-Louis David, <i>Juramento dos Horácios</i> , 1784, óleo/ tela, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paris.....	40
FIGURA 13	Jacques-Louis David, <i>A Morte de Bara</i> , 1794, óleo/ tela, 119 x 156 cm, Musée Calvet, Avignon.....	41
FIGURA 14	Jean Broc, <i>A morte de Jacinto</i> , 1801, óleo/ tela, 175 x 120 cm, Musée Rupert de Chièvres, Poitiers.....	41
FIGURA 15	Anne-Louis Girodet-Trioson, <i>Endimião</i> , 1791, óleo/ tela, 198 x 261 cm, Louvre, Paris.....	41
FIGURA 16	Ludovisi, <i>Cnidian Aphrodite</i> , século IV a.C., cópia de mármore, Museu do Vaticano, Roma.....	42

FIGURA 17	Giorgione, <i>Vênus adormecida</i> , 1510, óleo/ tela, 180 x 175 cm, Gemäldegalerie, Dresden.....	44
FIGURA 18	Ticiano, <i>Concert Champêtre</i> , 1510, óleo/ tela, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.....	44
FIGURA 19	Ticiano, <i>Vênus anadyomene</i> , 1525, óleo/ tela, 75,8 x 57,6 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.....	45
FIGURA 20	Ticiano, <i>Vênus de Urbino</i> , 1538, óleo/ tela, 119 x 165 cm, Galleria del Uffizi, Florença.....	45
FIGURA 21	André Vesálio, <i>Epitome “De humani corporis fabrica”</i> , nu masculino, 1543, Folio 9r, Basel.....	52
FIGURA 22	André Vesálio, <i>Epitome “De humani corporis fabrica”</i> , nu feminino, 1543, Folio 10v, Basel.....	52
FIGURA 23	Jacques-Louis David, <i>Retrato de Jacobus Blauw</i> , 1795, óleo/ madeira, 92 x 73 cm, National Gallery, London.....	56
FIGURA 24	Jacques-Louis David, <i>Retrato de Pierre Seriziat</i> , 1795, óleo/ madeira, 129 x 95 cm, Musée du Louvre, Paris.....	57
FIGURA 25	Jacques-Louis David, <i>Retrato de Émilie Seriziat e seu filho</i> , óleo/ madeira, 131 x 96 cm, Musée du Louvre, Paris.....	57
FIGURA 26	Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Retrato de Philibert Rivière</i> , 1804/05, óleo/ tela, 115 x 90 cm, Musée du Louvre, Paris.....	58
FIGURA 27	Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Retrato de Madame Paul-Sigisbert Moitessier</i> , 1856, óleo/ tela, 120 x 92 cm, National Gallery, London.....	58
FIGURA 28	Gustave Courbet, <i>O Atelier</i> , óleo/ tela, 1855, 361 x 598 cm, Musée d’Orsay, Paris.....	62
FIGURA 29	Jean Auguste Dominique Ingres, <i>O banho turco</i> , (Tondo), 1862, óleo/ tela, 108 cm, Musée du Louvre, Paris.....	62
FIGURA 30	Dominique Ingres, <i>Vênus anadyomene</i> , 1848, óleo/ tela, Musée Condé, Chantilly.....	63
FIGURA 31	William- Adolphe Bouguereau, <i>Vênus</i> , óleo/ tela, 1879, 300 x 217 cm, Musée d’Orsay, Paris.....	63
FIGURA 32	Alexandre Cabanel, <i>La Naissance de Vénus</i> , 1863, óleo/ tela, 130 x 225 cm, Musée d’Orsay, Paris.....	64
FIGURA 33	Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Odalisque e escrava</i> , 1842, óleo/ tela, Walters Art Gallery, Baltimore.....	65

FIGURA 34	Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863, óleo/ tela, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	66
FIGURA 35	Mary Cassat, <i>Mãe e filho</i> , 1898, óleo/ tela, 81,6 x 65,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.....	68
FIGURA 36	Gustav Klimt, <i>Judith I</i> , 1901, óleo/ tela, folha de ouro, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.....	68
FIGURA 37	Francisco Antonio Neri, <i>Nu masculino</i> , 1865, carvão/ papel, 71 x 53,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	130
FIGURA 38	Pedro Américo, <i>Nu masculino em pé</i> (academia), 1865, carvão/ papel, 70 x 42,5, n.º 218, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	130
FIGURA 39	Antonio Araujo de Souza Lobo, <i>Nu masculino de lado</i> (academia), 1860, carvão/ papel, 66 x 50,5 cm, n.º 318, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	136
FIGURA 40	Não identificado, <i>Nu masculino de costas</i> , 1864, carvão/ papel, 61,2 x 47 cm, n.º 662, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	136; 160
FIGURA 41	José Maria Medeiros, <i>nu masculino</i> (academia) "O DESTINO", 1878, sanguínea e crayon/papel, 73,5 x 56,0 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	136; 156
FIGURA 42	Roger de Piles, <i>Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture</i> , 1733, Bibliothèque National de France, Paris.....	142
FIGURA 43	Felix-Emil Taunay, <i>Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas Considerações geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro</i> , Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp. 1837, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	142
FIGURA 44	Vitor Meirelles, <i>Nu masculino de pé perfil</i> (academia), carvão/ papel, 61 x 44 cm, n.º 265, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	143
FIGURA 45	Antonio Araujo de Souza, 1860, <i>Nu masculino de costa</i> , carvão/ papel, 53,5 x 35 cm, n.º 299, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	143
FIGURA 46	Antonio Araujo de Souza, 1860, <i>Nu masculino de frente</i> (academia), Grafite, crayon/ papel, 50,2 x 33 cm, n.º 300, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	145
FIGURA 47	Pedro Américo, <i>Estudo anatômico de miologia e osteologia</i> , 2. prova do Concurso para a Cadeira de Desenho, 1864, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	146

FIGURA 48	Roger de Piles, <i>Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de Peinture et de sculpture</i> , 1733, Gallica, Bibliothèque National de France.....	146
FIGURA 49	Pedro Américo, <i>Vênus de Médici</i> , 1858, carvão e giz/ papel, 63,3 x 48 cm, n.º 6037, MNBA, Rio de Janeiro.....	148
FIGURA 50	Gerard Audran, <i>Les Porportions du Corps Humain, mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité</i> , Paris, 1683.....	148
FIGURA 51	Antonio Araujo de Souza Lobo, <i>Nu masculino sentado</i> (academia) 1860, crayon/ papel, 65 x 50,5 cm, n.º 319, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	153; 159
FIGURA 52	Vitor Meirelles, s.d. <i>Nu masculino sentado</i> , carvão/ papel, 59,5 x 45 cm, n.º 263, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	153
FIGURA 53	Maximiano Mafra, <i>Caim amaldiçoado</i> , 1851, óleo/ tela, 113 x 83,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	155
FIGURA 54	Rodolpho Amoedo, <i>Sacrifício de Abel</i> , 1878, óleo/ tela, 113 x 83,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	155
FIGURA 55	Não identificado, 1878, <i>nu masculino</i> (academia), carvão/ papel, 73,5 x 56 cm, n.º 284, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	156
FIGURA 56	Rodolfo Amoedo, <i>Nu de menino sentado</i> (academia), 1881, carvão/ papel, 65,0 x 48,5 cm, n.º 253, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	157
FIGURA 57	Rodolfo Amoedo, <i>Nu masculino em pé de perfil</i> (academia), 1880, carvão/ papel, 62,0 x 49,0 cm, n.º 257, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	157
FIGURA 58	Rodolfo Amoedo, <i>nu masculino sentado</i> (academia), 1881, carvão/ papel, 65,0 x 49,5 cm, n.º 252, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	157
FIGURA 59	João Batista da Costa, <i>Nu masculino de costas</i> , 1889, óleo/ tela, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	158; 160
FIGURA 60	João Batista da Costa, <i>Nu de menino</i> , 1889, óleo/ tela, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	158; 160
FIGURA 61	João Batista de Costa, <i>Nu masculino de pé</i> (academia), 1890, óleo/ tela, 81,0 x 49,8 cm, n.º 3261, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	161
FIGURA 62	Jurandir dos Reis Paes Leme, <i>Nu masculino de costas</i> , 1920, óleo/ tela, Museu Dom João VI. EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	161

FIGURA 63	Não identificada, s.d. <i>Figura feminina inclinada</i> , crayon, carvão e giz/ papel, 55 x 72,4 cm, n.º 543, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	163
FIGURA 64	Jean Audran, <i>Expression des passions de l'âme, représentées em plusieurs testes gravées de l'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy</i> . A Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Académie; Hotel Royal des Gobelins avec Privilege du Roy 1727. Figuras da paixão «Admiração» e «Venereção»	163
FIGURA 65	Pedro Américo, <i>Academia feminina</i> , carvão e giz/ papel, 71 x 54 cm, Ass. P. Américo, maio, n.º 6035, MNBA, Rio de Janeiro.....	166
FIGURA 66	Pedro Américo, <i>Academia Masculina</i> (n.º 1), c. 1858, carvão e giz/ papel, 54,8 x 69,3 cm, n.º 6030, MNBA, Rio de Janeiro.....	167
FIGURA 67	Pedro Américo, <i>Academia masculina</i> (n.º 4), 1858, carvão, giz/ papel, 71 x 53, 4 cm, n.º 6033, MNBA, Rio de Janeiro.....	167
FIGURA 68	Pedro Américo, <i>Academia masculina</i> , 1858, carvão e giz/ papel, 71 x 53,4 cm, n.º 6034, MNBA, Rio de Janeiro.....	167
FIGURA 69	Rodolfo Amoedo, <i>Nu masculino em pé de frente</i> (academia), 1880, carvão/papel, 64,0 x 49,0 cm, n.º 259, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	170
FIGURA 70	João Zeferino da Costa, <i>Nu masculino de pé com bastão</i> , 1890, óleo/ tela, n.º 3260, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.....	170
FIGURA 71	Pedro Américo, <i>A Carioca</i> , 1882, óleo/ tela, 205 x 135 cm, MNBA, Rio de Janeiro (primeira versão em 1864).....	1787; 186
FIGURA 72	Vitor Meirelles, <i>Moema</i> , 1866, óleo/ tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo.....	178; 198
FIGURA 73	Rodolfo Amoedo, <i>Marabá</i> , 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	178; 213
FIGURA 74	Rodolfo Amoedo, <i>O Último Tamoio</i> , 1883, óleo/ tela, 180,3 x 261,3 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	178; 218
FIGURA 75	Almeida Júnior, <i>O Derrubador brasileiro</i> , 1879, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	179; 225
FIGURA 76	Almeida Junior, <i>Descanso do Modelo</i> , 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	179; 232
FIGURA 77	Rodolfo Amoedo, <i>Estudo de Mulher</i> , Nu com ventarola, 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	179; 236

FIGURA 78	Michelangelo Buonarroti, <i>A noite</i> , 1526/31, sepulcro de Giuliano de Médici, mármore 194 cm, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Florença.....	187
FIGURA 79	Paul Delaroche, <i>L'Hémicycle de l'École des Beaux Arts</i> , 1836-1841, pintura mural, óleo com encaustica, 390 x 2470 cm, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.....	188
FIGURA 80	Cesare Ripa, <i>Iconologia or moral emblems</i> , n.º 212 America, 1593. Ed. P. Tempest. London: Benj. Motte, 1709.....	189
FIGURA 81	Angelo Agostini, <i>A Carioca no Salão caricatural</i> 1872, O Mosquito, 1872, ano IV, n.º 146, Rio de Janeiro.....	192
FIGURA 82	William Hogarth, <i>The Analysis of Beauty</i> , Frontispício, London: Printed by John Reeves for the Author, 1753	195
FIGURA 83	Victor Meirelles, <i>Cabeça da Moema</i> , 1866, lápis/ papel, 18,1 x 23,2 cm, VM 002 Doc 0011.1-2, Acervo Museu Imperial, Petrópolis.....	200
FIGURA 84	Victor Meirelles, <i>Moema</i> (detalhe), 1866, óleo/ tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo.....	201
FIGURA 85	Victor Meirelles, <i>Moema</i> (desenho preparatório), lápis/ papel, 15,4 x 21,2 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	201
FIGURA 86	Gustave Courbet, <i>La femme au perroquet</i> , 1866, óleo/ tela, 129,5 x 195,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.....	203
FIGURA 87	Paul Delaroche, <i>A jovem mártir</i> , 1855, óleo/ tela, 170 x 148 cm, Musée du Louvre, Paris.....	208
FIGURA 88	Pedro Américo, <i>Moema</i> , óleo/ madeira, 22,5 x 28 cm, coleção Sergio Fadel.....	212
FIGURA 89	Rodolfo Amoedo, <i>Moema</i> , guache/ papel, MNBA, Rio de Janeiro.....	212
FIGURA 90	Rodolfo Amoedo, <i>Marabá</i> (detalhe), 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	215
FIGURA 91	Rodolfo Amoedo, <i>Estudo para Marabá</i> , 1882, óleo/ tela, 65,5 x 89 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	216
FIGURA 92	Pierre Puget, <i>Hércules</i> , 1662-63, mármore Carrara, 156 x 81 x 146 cm, Musée du Louvre, Paris.....	228
FIGURA 93	Almeida Júnior, <i>Descanso de modelo</i> (detalhe do pintor), 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	233
FIGURA 94	Almeida Júnior, <i>Descanso de modelo</i> (detalhe do modelo), 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	233

FIGURA 95	Rodolfo Amoedo, <i>Estudo de Mulher, Nu com ventarola</i> (detalhe do pé), 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	237
FIGURA 96	Rodolfo Amoedo, <i>Estudo de Mulher, Nu com ventarola</i> (detalhe do leque), 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	237
FIGURA 97	Rodolfo Amoedo, <i>Atelier do Artista em Paris</i> , 1883, aquarela/ cartão, c.i.d., 56,8 x 77 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	237
FIGURA 98	François Boucher, <i>Nu deitado (Mme O'Murphy)</i> , óleo/ tela, 59 x 73 cm, 1751, Alte Pinakothek, München.....	238

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1	Vitor Meirelles, <i>A Bacante</i> , 1857 - 1858, óleo/ tela, 78 x 97 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	283
ANEXO 2	Pedro Américo, <i>A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor</i> , 1886, óleo/ tela, 260 x 195 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	283
ANEXO 3	Pedro Américo, <i>Davi e Abisag</i> , 1879, óleo/ tela, 172 x 216 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	283
ANEXO 4	Augusto Rodrigues Duarte, <i>Atala</i> , 1878, óleo/ tela, 190 x 244,5 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	284
ANEXO 5	Zeferino da Costa, <i>A Pompeiana</i> , 1879, óleo/ tela, 222 x 122 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	284
ANEXO 6	José Maria Medeiros, <i>Iracema</i> , 1881, óleo/ tela, 168,3 x 255 cm, MNBA, Rio de Janeiro.....	284
ANEXO 7	Almeida Júnior, <i>Depois do Banho</i> , 1881, óleo/ tela, 200 x 156 cm, Coleção Particular.....	285
ANEXO 8	Gleyre, <i>Le coucher de Sapho</i> , 1867, óleo/ tela, 108 x 72 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.....	285
ANEXO 9	Ticiano, <i>Vênus with Organist and Cupid</i> , 1548, óleo/ tela, 148 x 217 cm, Museo del Prado, Madrid.....	286
ANEXO 10	Jean Auguste Dominique Ingres, <i>a fonte</i> , 1856, óleo/ tela, 163 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	286
ANEXO 11	Rodolfo Bernadelli, <i>Faceira</i> , 1880, bronze, 150 x 75 x 64 cm, Pinacoteca de São Paulo.....	287

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
IHGB	Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro

SUMÁRIO

RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
ZUSAMMENFASSUNG.....	X
DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA	XI
LISTA DE ANEXOS	XVIII
LISTA DE ABREVIATURAS	XIX
INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1 O CORPO NA ARTE.....	21
1.1 <i>O corpo no sistema das artes</i>	26
1.2 <i>O corpo artístico na teia dos discursos científicos</i>	50
1.3 <i>O corpo em crise: representações artísticas do corpo no século XIX</i>	61
CAPÍTULO 2 ENUNCIÇÃO E PRODUÇÃO: AS TRAMAS DO CORPO NO SÉCULO XIX NA EUROPA E NO BRASIL	70
2.1 <i>O corpo na rede dos saberes</i>	74
2.2 <i>O corpo no imaginário brasileiro</i>	85
CAPÍTULO 3 O CORPO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES NO RIO DE JANEIRO...	117
3.1 <i>O lugar do corpo no espaço da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro</i>	122
3.2 <i>Tendências, tabus e transgressões das academias: a prática do Modelo vivo na segunda metade do século XIX</i>	151
CAPÍTULO 4 CORPOS IMAGINADOS NA PINTURA ACADÊMICA DO SEGUNDO IMPÉRIO...	174
4.1 <i>Ficções corpóreas: nus alegóricos e literários em massa pictórica</i>	182
4.2 <i>O corpo moderno: sensualidade desvelada</i>	223
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	253
ANEXO	283

INTRODUÇÃO

O tema da presente tese é a representação do corpo na pintura brasileira na segunda metade do século XIX. A produção imagética da figura humana é o ponto de partida e alicerce conceitual de toda a arte acadêmica, pois é o próprio ser humano em representação que conduz a comovente narrativa - a história -, que torna a pintura digna e nobre. Para tanto são os corpos das pinturas históricas, o gênero mais nobre na hierarquia das artes, e das pinturas mitológicas e alegóricas que narram a ação humana, que dão carnalidade e realidade a estas formas pictóricas das narrativas. No entanto, os *corpos falantes* – esses corpos representados - não são neutros, mas sim receptáculos de inscrições discursivas de gênero, de raça, de classe, de poder. Visualizando uma matriz cultural do século XIX, os corpos produzidos na arte acadêmica brasileira adquiriram um sentido na representação artística que pertence ao domínio da criação e que é parte integrante das práticas culturais da sociedade à época do Império brasileiro, particularmente das impressões de sua elite intelectual.

O objeto da tese, portanto, é constituído, essencialmente, pelas obras plásticas dos nus que compõem o conjunto da representação do corpo construído e realizado na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro ou em contextos acadêmicos do mercado oficial, por exemplos nos *ateliers* privados em Paris, Roma e Florença na segunda metade do século XIX.¹

Parte das fontes imagéticas selecionadas é composta pelos desenhos feitos pelos alunos da AIBA entre 1860 e 1890. O estudo da figura humana é para o ensino artístico nos moldes neoclássicos, como adaptado na AIBA, parte fundamental e o objetivo mais elevado da aprendizagem. Os desenhos feitos durante as aulas do modelo vivo, uma disciplina que sempre recebeu muita atenção nos currículos da instituição, apresentam um corpo masculino idealizado e moldado sob a base das disciplinas científicas da anatomia e fisiologia.

As outras fontes imagéticas são as pinturas que conformam a “Escola brasileira” da última grande *Exposição Geral* do Império em 1884 no Rio de Janeiro e os seus artistas, como Vitor Meirelles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo e Almeida Junior. Estes pintores

¹ Nesta investigação, tanto Academia Imperial de Belas Artes como AIBA são termos correspondentes.

trouxeram ao campo visual os corpos de *Carioca*, *Moema*, *Marabá*, o *Último Tamoio*, o *Derrubador brasileiro* e o *Estudo de mulher com ventarola* que logram para possíveis corpos masculinos e femininos do imaginário brasileiro num momento da construção da Nação brasileira sob os preceitos da civilidade, do científico e do moderno.

Além da figura humana das fontes imagéticas, há os corpos produzidos pela literatura oitocentista, pela poesia e pelos romances indianistas e realistas que enunciam os corpos múltiplos e declaram o status dos corpos autóctones brasileiros, colaborando, juntos, para constituir o imaginário social da Nação. Daí a importância para atentarmos para as seguintes questões: quais ou como são os corpos produzidos pela literatura e artes plásticas que contornam, figuram e agitam o imaginário da pintura brasileira no período aqui privilegiado? Quais corpos são produzidos dentro e fora da Academia Imperial das Belas Artes? Quais são os discursos inscritos nestes corpos em representação e de que idealização de nação e de povo eles tratam?

É com o foco no corpo como objeto artístico que compreendemos que a representação do corpo produzida no período Imperial brasileiro materializa pictoricamente configurações de discursos e concepções de corporalidade imaginada - que é, por fim, o significante da materialidade mais imediata do ser humano e de valores culturais.

Os trabalhos artísticos, tanto as pinturas com circulação internacional como os desenhos para o uso interno da AIBA, indagam uma concepção de corpos brasileiros no século XIX; de corpos que são aceitos por serem inteligíveis e de corpos que são excluídos por sua alteridade (BUTLER, 1993). Ambas as atribuições são elaboradas por meio de processos dinâmicos de práticas discursivas incluindo o saber sobre o corpo a partir das ciências biológicas, médicas e antropológicas que determinam, explicam e controlam o corpo em seu gênero e raça.

Nesta análise, partimos do pressuposto de que o corpo é um território de preservação do humano, do factível, que esconde e arquiva informações, mistérios sobre sua existência. No desafio do conhecimento destes mistérios inesgotáveis, o corpo se tornou recentemente objeto de estudo para a História². Como objeto de estudo, o “corpo como materialidade polissêmica” (SOARES, 2001, p. 1), como união de elementos materiais e espirituais, e

² Burke fala a partir dos anos 1980 sobre a “virada corporal” (BURKE, 2005, p. 96). As origens para o interesse do vivido histórico, e consequentemente pelo corpo, receberam sua base pela proposta epistemológica dos fundadores dos *Annales* e importantes impulsos pela antropologia cultural (Mauss, 1974 [1934]). Para um mapeamento da historiografia do corpo, ver: PORTER, 1992, p. 291-326 e DEL PRIORE, 1993.

também como síntese de sonhos, desejos e frustrações de diferentes sociedades, ocupa um importante lugar na fronteira entre sujeito e sociedade. Os múltiplos sentidos do corpo pedem múltiplos olhares. Da medicina até a economia, passando pelas ciências biológicas, antropologia, sociologia, história, pedagogia e educação física, variadas disciplinas estudam este objeto, construindo pistas para entendê-lo como objeto histórico, heterogêneo, instável e sexuado (SANT'ANNA, 1995, p. 12). A esse respeito Denise Bernuzzi Sant'Anna antecipa a pergunta: “como uma dada cultura ou um determinado grupo social criou maneiras de conhecer e controlar o corpo?” (2001, p. 4). Questões essenciais e intrigantes já que a história de várias culturas, a ocidental em particular, é caracterizada pela vontade de manter o próprio corpo sob controle, esse corpo fisio-biológico e social, deslocando-o da religião e aproximando-o da ciência e de diferentes disciplinas e pedagogias.

Pensando com Michel de Certeau, para quem “cada sociedade tem seu corpo, assim como ela tem sua língua” (1982, p. 172), pode-se dizer que cada sociedade e cultura agem sobre o corpo para construir uma variedade de modelos assimiláveis para os indivíduos. Os modelos de beleza, de sensibilidades, de saúde, de gestos, criam os padrões dentro dos quais vão se construir homens e mulheres correspondentes com o seu tempo e lugar. Esses moldes culturais formam, ao longo do tempo, uma história corporal que, por sua vez, é reveladora do limite entre o corpo natural e o culturalmente codificado. Além do mais, essa fronteira que separa a natureza do nosso corpo da sua codificação cultural não é determinada e circunscreve uma relação dinâmica cuja história deve ser relatada³, e que, no âmbito do nu na arte, se torna um ponto crucial por ser um corpo simbólico entrelaçado com os discursos científicos.

Até pouco tempo atrás o corpo não tinha uma história. Narram-se e se produziram muitas histórias em torno de reis e rainhas, homens e mulheres ilustres, mas aos poucos foram sendo valorizadas as histórias de pessoas comuns; contudo, o corpo como lugar do humano não era, por sua vez, uma categoria empírica ou analítica para o conhecimento histórico. Na maioria das vezes a narrativa histórica se apresentava sem carne e sangue; os corpos dos reis, santos, cavaleiros, entre outros, eram representações exemplares: como herdar o trono, ler a missa e enfrentar batalhas. A história do corpo foi por muito tempo obliterada devido ao dualismo preponderante no pensamento ocidental sobre o ser humano, em que se opõem corpo e mente, psique e soma.

³ Sobre a história dessa fronteira dinâmica do corpo natural e sua codificação cultural, ver: SARASIN, 2001, p. 12.

A prevalência da alma e da mente na história das ideias e na história das mentalidades, sobretudo no começo do XX, contribuiu para a secundarização das experiências corporais, uma vez que uma suposta história do corpo faria mais sentido como parte da cultura material⁴, ao que Foucault contrapõe:

Os historiadores vêm abordando a história do corpo há muito tempo. Estudaram-no no campo de uma demografia ou de uma patologia histórica; encararam-no. Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais (...) o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1999, p. 28).

Fica evidente, com Foucault, que o corpo é objeto de estudo há muito tempo, independentemente da cultura material. E mais, que esse corpo é controlado por mecanismos que o conformam num dado tempo e lugar, talhando-o a ser o que ele é. Portanto, não é uma questão de quanto tempo se estuda o corpo, mas sim uma questão de foco conceitual. Afinal, não foi por falta de documentos, mas sim por falta de perguntas que se colocavam às fontes⁵, conforme nos diz Mary Del Priore (1995, p. 13), que somente na década de 1980 o corpo deixou de ser abordado por meio de práticas e discursos a ele associados, como as práticas ligadas à sexualidade e aos rituais cotidianos, e se passou a fazer referência a ele como uma categoria geral, como espaço constitutivo de laços sociais e como texto. Como diz Foucault (1999), os historiadores passam a enxergar os “dispositivos estratégicos de poder e as práticas discursivas” que instituem o corpo no domínio político de conhecimento histórico. Daí a instituição do corpo como objeto complexo, polissêmico e plural, considerado na sua dimensão econômica, social e simbólica e nos mecanismos intrínsecos entre corpo, sociedade e poder. Essa relativa nova atenção histórica dada ao corpo restituiu-lhe com seus modos de fazer e de sentir, os investimentos técnicos e os confrontos com o ser humano “concreto”.

⁴ Sobre concepção dualista de corpo e alma, ver, desde a Antiguidade: SOARES, 2001, p. 6-16. A esse respeito, segundo Steinberg, a sexualidade do corpo de Cristo, por exemplo, se tornou invisível porque significados mentais, espirituais e ideais têm prioridade sobre as questões puramente materiais, corpóreas e sensuais (STEINBERG apud PORTER, 1992, p. 292). Rodrigues aponta que a História da sensibilidade se diferencia da História das Mentalidades, mesmo se houver interdependências entre pensar e sentir, mas reconhece que nem sempre as ideias coincidem com os sentimentos (Cf. RODRIGUES, 1999).

⁵ Atitude desde os *Annales*, quando Marc Bloch (1939) aponta para o posicionamento do historiador e a capacidade de lançar novas perguntas às fontes: “Os documentos e os testemunhos só falam quando sabemos interrogá-los; toda investigação histórica supõe, desde seus primeiros passos, que a investigação já tenha uma direção.” (BLOCH, 2001, p. 27).

Além do mais, para uma compreensão do corpo como protagonista entre ego e sociedade é preciso tecer os pressupostos teóricos que estruturam nossa reflexão conceitual e metodológica no que diz respeito ao corpo e sua representação.

Para entender o corpo como fenômeno histórico, o trabalho de Norbert Elias propõe a análise das posturas corporais, gestos, vestuário, expressões e costumes a partir de manuais de boa conduta dos séculos XIII até os dias atuais, demonstrando como no processo civilizatório de longa duração e não só de um determinado momento, o corpo, com suas tarefas e funções aparentemente naturais, é agente e objeto das transformações sociais. Na mudança da conduta humana não planejada, mas com ordem *sui generis*, o guerreiro transforma-se em um cortesão a partir do autocontrole da força física e da racionalização dos impulsos conflituosos mediante a economia das paixões, dos afetos e da consciência na decorrência de indivíduos interdependentes (ELIAS, 1990 [1939]). O controle da pulsão, dos sentimentos e da autoimagem por uma interiorização das coerções e normas sociais mostra a alteração das codificações sociais das técnicas corporais: o pudor e a vergonha têm uma história que passa pelas tarefas e funções do corpo. Na perspectiva de Elias, o corpo é sede dos processos civilizatórios. A localização do critério da civilização é fundamental para a presente tese, uma vez que esse valor é um pilar na formação discursiva da nação brasileira e se projeta na imensa visibilidade do corpo branco sendo a marca da raça civilizada dos colonizadores europeus que têm uma consciência *a priori* de si como cultura ocidental (ELIAS, 1990, p. 23).

Uma visão bastante crítica à razão ocidental do corpo é certamente a posição de Michel Foucault que o situa no campo político enredado numa microfísica. O filósofo baseia sua noção de corpo no jogo entre o “ente” – como uma existência material – e o “ser” – os modos que os corpos assumem historicamente sob a ação das relações de poder-saber. A matéria física composta por carne, ossos, órgãos e membros tem uma superfície moldável e transformável por técnicas disciplinares e pela biopolítica. Assim, chama “atenção ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1999, p. 117), dentro das relações de poder que compõem tecnologias políticas específicas e históricas. O corpo preexiste como superfície e funciona como um arcabouço para os processos de subjetivação, uma vez que o sujeito é uma invenção pautada em discursos e relações de poder que o constituem – tornar-se sujeito pelo e através do corpo que é uma experiência histórica e cultural do ocidente. Os processos

de subjetivação por meio de relações poder-saber atuam sobre o corpo do indivíduo por meio de técnicas e tecnologias. As modificações radicais da metade do século XVII até o XIX, de um poder soberano ao qual o sujeito foi simplesmente sujeitado mediante técnicas sutis de poder disciplinar, constituem a “anatomia política” de um corpo mais eficaz e dócil. O conceito de docilidade une ao corpo analisável do homem-máquina o corpo manipulável: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 118).

Tanto as técnicas disciplinares como as técnicas relativas ao biopoder têm como ação privilegiada o corpo. Nessas técnicas disciplinares, o corpo é historicamente localizado, articulado com o surgimento das ciências sociais e o fortalecimento de instituições como a fábrica, a prisão, a escola e a família. Na biopolítica o corpo do sujeito é estimulado a falar de si mesmo para melhor se governar ou ser governado (por exemplo, o silêncio e a confissão, (Cf. FOUCAULT, 1988, p. 22-27). Especialmente o corpo que é alvo das disciplinas escolares e estudado na Academia Imperial de Belas Artes se manifesta como um corpo disciplinado e controlado por meio das regras neoclássicas idealizantes, as técnicas de desenho como princípio da razão e das disciplinas científicas de anatomia e fisiologia. Esse conjunto corrobora para um corpo perfeito em representação.

A presença do corpo na historiografia assume, segundo De Certeau, uma função emblemática para as práticas discursivas do conhecimento histórico e cultural. A gravura sobre a descoberta da América por Américo Vespúcio (Fig. 1), por exemplo, significa uma cena inaugural da escrita da História na qual o conquistador observa o corpo do outro, traçando a sua própria história a partir das inscrições no corpo e dos inscritos corporais. Na gravura são representados corpos em suas devidas relações, entre conquistador e conquistado, masculino e feminino, forte e vulnerável.



(Fig. 1 America decima pars, ca. 1580, gravura de Jean-Theodor Galle after de Bry, segundo o desenho de Jan van der Straet (ca. 1575), foto: The Burndy Library, Nonvalk, Conn.

Nesse caso, a relação que se inicia é a da colonização, que também incide sobre o corpo selvagem através do discurso de poder no qual se inscrevem os desejos do mundo ocidental. Segundo De Certeau, a história da escrita moderna começa no início do século XVI com a organização etnográfica da escrita em relação aos primitivos, aos selvagens que são constituídos como ‘os outros’. (DE CERTEAU, 2010 [1975], p. 10-11). A delimitação da alteridade a partir das inscrições no corpo é central em nossa reflexão, uma vez que a historiografia brasileira do século XIX, preocupada com a escrita da história nacional, constituirá através de um olhar sempre de fora sobre a diversidade racial, o sinal de origem de toda a brasilidade.

Para entender a delimitação da alteridade, esta tese também olha para o corpo sob a perspectiva teórica de gênero, categoria analítica de um corpo *genereficado (gendered)*, de um corpo carregado de inscrições e valores definidos histórica e culturalmente por feminino e por masculino. A reflexão sobre o corpo nos estudos de gênero tem forte respaldo teórico porque o corpo apresenta-se ali como matéria básica, categoria de diferença, superfície das inscrições e construções culturais do que se define como sendo sexuado. A questão do sexo e da diferença sexual são pontos cruciais para diferentes acessos teóricos, históricos e sistemáticos ao corpo. Por isso a história dos estudos de gênero é ao mesmo tempo uma história de visões do corpo. Muitos estudos de gênero demonstram claramente que o saber e a fala sobre o corpo, sua percepção e experiência são histórica, geográfica e culturalmente diferenciadas porque suas relações de poder sempre são específicas, localizáveis e instáveis.

O conceito de gênero enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, porém não é diretamente determinado por ele e muito menos determina diretamente a sexualidade. Segundo Joan Scott, o conceito de gênero se entende “como elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e “como uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Essa perspectiva relacional estabelece as possíveis configurações não só no cotidiano pelo sexo marcado inexoravelmente nos corpos, mas também na imagem desses corpos em que os que são representados se relacionam com aqueles que podem representá-los. Na linguagem artística o gênero se configura a partir das normas, das convenções e dos conhecimentos sobre o corpo.

Tendo em vista que o corpo é um objeto histórico e heterogêneo e que ele se faz presente por meio da sua percepção, a história do corpo deve integrar a história de suas

percepções. Esta abordagem ganha ainda mais pertinência quando se leva em consideração que a feminilidade e a masculinidade são construções histórico-culturais (LAQUEUR, 2001) de modo que as suas percepções e definições são mutáveis historicamente. A posição radical, para não dizer paradigmática, é a leitura biopolítica de Judith Butler, que propõe uma conceituação política e cultural do corpo questionando as relações epistemológicas entre a materialidade física e o discurso. Segundo a autora, o corpo recebe seu sexo não de uma natureza intocada e pré-discursiva, mas sim por uma *performatividade* de gênero (BUTLER, 1993) por meio de práticas discursivas construídas e transformadas historicamente. Nessa concepção, o sexo biológico não é mais determinado pela natureza porque ele mesmo já é parte do discurso de gênero. As limitações entre o sexo – masculino e feminino –, cuja linha é mutável no tempo, mostram como sexo, gênero e sexualidade são resultado de construções discursivas de um imperativo sociocultural, que indica a leitura no corpo daquilo que o processo normatizador lhe ordenou e fixou (BUTLER, 1993). Essa concepção teórica é muito bem-vinda neste estudo, já que a partir dela podemos tratar de modo desmitificador a imagem do corpo na arte e também na literatura.

Ciente de que a complexidade do nosso objeto de estudo exige diferentes concepções teóricas e metodológicas de análise que, por sua vez, apontam também para os seus limites, a fala científica sobre o corpo traz à tona as tensões conceituais entre sua existência material - seu invólucro imediato – e discursiva – representações e sistemas simbólicos. A fala científica aponta para diferentes acessos ao corpo, o que coloca a necessidade de abordagens interdisciplinares e alianças metodológicas. Esta heterogeneidade é constitutiva do próprio objeto. Podemos dizer com Corbin que “O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos.” (2008, p. 10).

Propõe-se, portanto, com esta tese, entender como se elaboraram as concepções do corpo em representação – no plano artístico e em diálogo com o plano literário –, ou seja, não estudamos o corpo do cotidiano, dos cuidados, da reprodução, do lazer ou do trabalho, mas sim o corpo dos sistemas simbólicos, baseando-nos no conceito de representação da História Cultural e da História da Arte que, por sua vez, tem uma longa tradição de abordagem do corpo nas suas análises. O conceito de representação, conforme Roger Chartier, nos possibilita identificar o “modo como em diferentes lugares e momentos uma

determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

A partir do elemento construtivo, entendemos com o autor que:

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como não o são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural (Ibid., p. 27).

As práticas culturais que são articuladas, complexas, múltiplas e diferenciadas, constroem o mundo como representação e nos permitem significar a série de produções sobre o corpo, por discursos visuais e literários, como estatuto e posição simbólica do entendimento sobre o ser humano, seu estar no mundo num devido corpo identitário, uma vez que cada sociedade tem o seu próprio corpo. O sistema simbólico é considerado como função mediadora que informa diferentes modalidades de apreensão do real que, por sua vez, opera por meio dos signos linguísticos, das figuras mitológicas, da religião ou dos conceitos do conhecimento científico (Ibid., p. 20). Com isso, entendemos a representação como matriz de discursos e de práticas diferenciadas, um conceito que nos leva a ter acesso a este objeto plural que é o corpo na imagem artística.

Nesse sentido, ainda no âmbito da História Cultural, a imagem é aqui entendida como fonte essencial e o seu uso é compreendido como a representação de um recorte do imaginário social sobre o corpo estabelecido e construído discursivamente, ora pelos artistas e professores da Academia Imperial que institucionalizam as artes acadêmicas com estatutos e diretrizes curriculares no país, ora pela sociedade que, de maneira muito dinâmica, também corrobora na conformação de comportamentos. Evidentemente, o pano de fundo desta investigação é a discussão sobre a iconografia pictórica, a imagem que, na produção artística, histórica, antropológica, tem alcançado cada vez mais destaque. Desde a década de 1980 há a preocupação em não se reduzir a imagem a uma mera ilustração, mas sim entendê-la como instrumento ou mesmo objeto de pesquisa (FELDMANN-BIANCO, 2001, p. 11).

Essas imagens construídas historicamente são engendradas por significados culturais e podem transformar conceitos, registros, informações, usos ou interpretações da forma visual dando-lhes caráter de legitimidade como se fossem “certidões visuais” (PAIVA, 2002, p. 14). Nesta intersecção entre imagem e sociedade, história e arte, a História Cultural tem

muito a contribuir. Entendendo-a também como “uma história social das representações, ou se preferir, uma história das representações coletivas” (PROUST, s.d., p. 125-126), esta é uma área de estudo que se interessa pelo discurso e pela produção simbólica observando textos e imagens como sinais de alguma coisa que passou, mas que pode ser revisitada e reconstruída com interesse no que é exterior ao texto (PROUST, p. 130) e à representação iconográfica. Esta, de certa forma, funciona também como um texto visual. Assim, podemos observar a imagem como registro de algo no tempo, como testemunho, mas também testemunha de si própria (PESAVENTO, 2004, p. 87), no momento da sua feitura. Por isso, podemos afirmar que na representação imagética não nos interessa somente a realidade extratextual, como também a realidade interna, que é a forma com o seu conteúdo intrínseco.

No âmbito da História da Arte, que entendemos com Argan como agente da história, uma história especial que explica como a cultura foi elaborada e construída pela arte (1992, p. 18), consideramos a representação artística não como mero reflexo do real, mas como uma prática que elabora um discurso visual. No seu capítulo “Arte Universal e minorias: uma nova geografia da história da arte”, Belting salienta que a imagem da história da arte é um “arquivo cultural” em que os acontecimentos da arte estão classificados segundo uma significação que até então seguia o cânone do projeto ocidental da modernidade (2006, p. 95-104). A imagem artística como representação cultural nos arquivos estabelecidos segue uma dinâmica entre as imagens constituídas e as peculiaridades das novas imagens.

Concordando com Panofsky (1979), a representação visual não funciona apenas como espelho do social ou imitação da realidade. A imagem pictórica é um mundo cifrado da pintura, com códigos próprios e mediações possíveis com a realidade que podem ir, inclusive, na contramão dela mesma ao negar, extrapolar ou subverter a dita – ou aparente – realidade. Essa possibilidade da representação iconográfica advém do caráter subjetivo do domínio da criação.

Portanto, segundo Louis Marin, essa dimensão imagética oferece, por um lado, uma mascarada dose de transparência, o que se quer mostrar, e, por outro, a opacidade, do que não se vê. O historiador de arte chama atenção para a representação visual que funciona no dispositivo da articulação da “opacidade reflexiva” e da “transparência transitiva”, entre *énonciation*, o meio pictórico, e o *énoncé*, o conteúdo expressado (MARIN, 2004, p. 10). Ainda com Marin, a dimensão da representação, desde a arte renascentista indica uma

complexa relação entre o valor mimético da obra, seu referente no real e os meios artísticos utilizados para imitar o mundo. Essa relação assinala a maneira como a representação se insere no campo da visão do observador (Ibid., p. 103). Nesse sentido, o conceito de representação exige, a partir da leitura das imagens, conhecer os meios artísticos do desenho e da pintura, entender os sentidos dessa construção, as configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas que envolvem nosso objeto, o corpo em representação.

Como se dá a representação do corpo na arte, então? A imagem do corpo tem grande presença e encontra várias formas visuais nas artes, com longa tradição histórica. A necessidade da visualização da figura humana localiza o discurso sobre o humano no campo visual, uma vez que a imagem do corpo é recebida e lida no discurso social como afirmação do ser humano dentro das concepções vigentes de etnia, classe e gênero (BELTING, 2001, p. 87). A forma visual da figura humana indica com sua variabilidade histórica e cultural, modelos da ordem simbólica e das práticas culturais, quer dizer, são as representações midiáticas do corpo sobre nossa instituição como ser humano. O que compreendemos como humano não existe fora do campo da aceitação social e se constitui por atos comunicativos que funcionam sobre o olhar. O contorno do humano faz-se mediante sua visibilidade.

A representação da figura humana é alvo da produção artística desde a Antiguidade. A partir do Renascimento as imagens artísticas são vetores de implicações específicas, sejam elas políticas, sociais, culturais, coletivas ou individuais. Com o tratado *De pictura* (1435, Livro 2), Leon Battista Alberti formulou a prática clássica da pintura que supõe hierarquias de nobreza ou grandeza em relação aos temas representados: a pintura deve narrar uma história com uma composição de figuras humanas engajadas numa ação. Essa norma renascentista demonstra o estatuto privilegiado do corpo e o lugar crucial que ele ocupa no sistema das Belas Artes, sendo, portanto, a figura central e seu próprio alicerce. Os artistas dessa época (re)inauguraram o fenômeno considerável do corpo nu como representação da beleza ideal cujos novos temas e iconografias (deusas, ninfas, santos) erotizam o olhar. As imagens artísticas sobre o corpo, com os discursos teóricos e críticos que as acompanham, trazem informações específicas e assim contribuem para uma história do corpo que evidentemente não negligencia os documentos que constituem em si mesmos os produtos da atividade artística. Isso porque:

Como representações figuradas, as imagens são portadores de implicações e investimentos próprios. Seu modo de enunciar, não verbal, suas diversas funções (comemoração, edificação, prazer) suas esferas de recepção (pública, privada, íntima) não fazem delas apenas testemunhos que refletem situações e práticas existentes: elas servem também de modelos e de contra-modelos, desempenham o papel de proposições às quais as práticas podem ser convidadas a conformar-se – e permitem projeções e investimentos cujos traços encontramos nos outros tipos de documentos (ARASSE, 2008, p. 536).

Dessa maneira, a história da arte trabalha com uma concepção própria de corpo e como categoria geral. Tem seus cânones sobre o “corpo humano”, o “corpo masculino” e o “corpo feminino” razoavelmente consolidados, embora, de modo geral, as historiadoras e os historiadores de arte que trabalham sob a perspectiva feminista ou de estudos de gênero tendam a criticar o cânone da história da arte por esta disciplina não saber muito sobre seu objeto principal: o corpo representado, construído, estilizado, fragmentado, abstraído ou ausente (NEAD, 2001, ZIMMERMANN, 2005, p. 22-24). O cânone da história da arte concentra seus estudos sobre a representação do nu em questões iconográficas, estilísticas e formais sem levar em consideração o significado histórico e social. Por conseguinte, a disciplina da história da arte é acusada de não conhecer seu próprio discurso que, por sua vez, também contribui para a construção das imagens corporais e a relação entre corpo, imagem e olhar.

Questionamentos sobre os significados de nus femininos ou masculinos numa história de arte erótica eram tabu até bem pouco tempo (SCHADE, 2006, p. 61). Com as perspectivas teóricas de gênero, as relações entre indivíduo, corpo, sexo, sexualidade, sociedade e instituição, ampliaram as perspectivas sobre a complexidade desse objeto de estudo. As recentes contribuições dos *queer studies* na história da arte mostram como a simples presença do corpo como objeto de estudo desta disciplina consolidada por muito tempo não garantiu um conhecimento crítico que fosse além de análises formais e iconográficas ou que escapasse da matriz normativa da heterossexualidade. Essa recente perspectiva desconstrutivista, na qual se destaca novamente a filósofa Judith Butler (1993), problematiza uma imagem do corpo erotizado que rompe com o binarismo “mulher como modelo na imagem” e “homem como voyeur fora da imagem”. Esse binário entre homem e mulher que se sustenta no pensamento dicotômico de cultura versus natureza, sujeito e *alter ego*, artista e modelo, enfrenta suas limitações quando nos deparamos com imagens que apresentam outras variações de corpo e olhar. A pintura de um nu masculino carregado de erotismo nos provoca algumas questões: quem é o observador? Como as encenações visuais

alcançam um observador masculino ou feminino apresentando um corpo masculino ou um corpo feminino? Quais são as inscrições discursivas de sexo, gênero e sexualidade? Essas perguntas apontam para uma complexa trama de olhares que não pode ser pensada apenas numa matriz heterossexual normativa e nem pelo reducionismo do pensamento binário.

É nessa interseção da perspectiva teórica de gênero, cuja história é paralelamente uma história de visões do corpo que se materializam nas pinturas e nos desenhos dos artistas brasileiros, que abordamos o corpo em representação. Essa abordagem teórica estabelecida a partir dos estudos de gênero e da história da arte propõe um olhar múltiplo que vai contribuir para uma aproximação do corpo como objeto histórico, sede de inscrições e inculcações de valores e normas sociais, mas também de desejos e projeções subjetivas.

O corpo aqui em questão é produzido pelo sistema acadêmico que se entende como arte oficial do Império, consagrada pela Academia Imperial de Belas Artes e o seu público: a elite intelectual do Rio de Janeiro. Sendo assim, trata-se de um corpo que é moldado dentro da rigorosa concepção acadêmica com suas regras vigentes sobre a arte clássica. A Academia Imperial de Belas Artes participou junto com outras instituições como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) na formação da cultura nacional. Toda a produção intelectual da História, Literatura, Arqueologia e Artes, embutidas no projeto romântico da Nação desde a década de 1830, elaborou os símbolos, os valores, as normas e os mitos dessa comunidade brasileira, bem como gerou uma geografia da pátria e designou os costumes dos seus habitantes (SCHWARCZ, 1993). Assim, entendemos o corpo na produção acadêmica das belas artes como um lugar-chave para problematizarmos a identidade de uma nação em construção. Inscrever nesses corpos a cor da pele e os traços étnicos de um povo que se reconhece ou não a partir da sua diversidade racial necessita de outra categoria analítica. Estabelecemos, para tanto, a categoria raça para analisar os corpos do indígena, do negro e do branco. Essa marca inscrita nos corpos ao longo do século XIX resulta do olhar etnográfico, indicado por Michel de Certeau como sendo resultante de organização etnográfica que elege a tríade da paisagem, da raça e dos costumes como matriz de um conceito de imaginário brasileiro (CARIZZO, 2001). Raça e gênero nos possibilitam analisar a produção dos corpos no sistema da AIBA, cujo projeto era forjar uma certidão visual nacional pelos mecanismos de inclusão e exclusão do imaginário sobre o corpo.

Cabe-nos dizer ainda que a arte acadêmica só recentemente obteve atenção dos pesquisadores por ter sido considerada uma arte da cópia sob o viés de uma crítica

modernista (COLI, 2005, p. 9-18). Conforme Coli constitui-se, no plano analítico durante a primeira metade do século XX, uma rigorosa cisão entre “acadêmico” e “moderno” impedindo um olhar sem preconceito diante do outro estético do século XIX (Ibid.). Esse fenômeno de desconsiderar toda a arte acadêmica e *pompier*s do século XIX em prol da arte moderna não ocorreu só no Brasil. Segundo Zeitler, os historiadores de arte do século XIX confiaram demais nos críticos de arte da época como Gustave Planche, William Bürger-Thoré, Jules Antoine Castagnary, Ernest Chesneau, Charles Baudelaire e Émile Zola, que desenharam uma história de arte do neoclassicismo e da Revolução, via a *bataille du romantisme*, *bataille du réalisme*, *bataille du l'impressionisme* de modo que o delinear sucessivo não apontava outras formulações artísticas. (1984, p. 19). Além dessa, outras dificuldades epistemológicas, como a concepção sobre as noções de “evolução” e “estilo” na história de arte, impediram um acesso mais aberto e menos preconceituoso à produção oitocentista. Tratava-se de um conceito de evolução oriundo das ciências naturais adaptado para definir causalidades evolutivas nas artes.⁶ A arte acadêmica e as tendências *juste milieu* ou *pompier*s foram interpretadas como falta de desenvolvimento estilístico de toda a época. (ZEITLER, 1984, p. 27).⁷

A crítica modernista consolidada desde as vanguardas do século XX estabeleceu a distinção ideológica entre os movimentos modernos e a arte acadêmica do XIX.⁸ Segundo Kepetzi, a História da Arte elaborou uma construção polêmica no que diz respeito às obras que impediram uma “evolução canônica rumo à arte moderna” (2009, p. 4). Apenas a partir

⁶ Por exemplo, Wölfflin adaptou para os seus estudos o conceito de evolução de Darwin para explicar e caracterizar uma evolução de arte num sistema histórico mundial. Nessa concepção a arte acadêmica não tinha lugar especialmente com o modernismo.

⁷ Zeitler afirma que a tal atribuição de “falta de estilo” (*Stillosigkeit*) era até uma condição que individualidade, subjetividade e interioridade podiam se expressar na produção artística de forma mais livre indicando a concepção de Hegel. Segundo o filósofo, uma maior fixidez de elementos estilísticos estimula menos subjetividade e interioridade (1984, p. 27).

⁸ Clement Greenberg, protagonista da crítica modernista, afirma isso enquanto *kitsch* [brega, cafona]. Literalmente: “Onde tem uma vanguarda, em geral podemos encontrar uma re-guarda. Bastante verdadeiro, simultaneamente com a entrada da vanguarda, um segundo fenômeno cultural aparece na cultura industrial do oeste: a coisa para que os alemães deram o nome maravilhoso *kitsch*. Evidentemente, todo *kitsch* é acadêmico, e logo todo acadêmico é *kitsch*.” (Tradução livre) Do original: „Where there is an avant-gard, generally we also find a rearguard. True enough – simultaneously with the entrance of the avanty-gard, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: the thing to which the Germans give the wonderful name o *Kitsch*... (...) Self-evidently, all *kitsch* is academic, and conversly, all that’s academic is *kitsch*”. (GREENBERG, 1988[1939], p. 11-12). O início da pintura moderna se marca, ainda segundo o autor, sob os mecanismos da autocritica e autodefinição na obra de Manet que assume as condições de sua linguagem como fatores positivos. Isso significa assumir a planaridade da pintura e negar a profundidade ilusória. Os impressionistas e pós-impressionistas, por exemplo Cézanne, deram continuidade ao reivindicar a bidimensionalidade. Cf. GREENBERG, 1986, p. 98.

dos anos 1970 os estudiosos começaram a se preocupar com a arte acadêmica francesa e de salão em termos formais de maneira geral, e desde os anos 1990 por meio de estudos histórico-culturais foram analisadas obras específicas e a interdependência entre os fenômenos institucionais e a produção artística.⁹ Concordamos que a reabilitação da pintura de salão como objeto válido de pesquisa demonstrou a importante contribuição da arte “oficial” para o desenvolvimento da pintura e para o entendimento do gosto e dos valores do seu público no século XIX.¹⁰

Esta pesquisa parte do entendimento da coexistência de várias vertentes autônomas e heterogêneas nas quais os artistas transitavam e cujas obras circulavam de forma mais livre do que o esquema moderno versus acadêmico sobre o campo da arte no século XIX pode explicar. A arte oficial seja ela chamada *juste milieu*, na primeira metade, ou mais tarde *pompier*, pode ser considerada como um “produto típico” (BLAKE, 1998, p. 64-65) da sociedade moderna, uma vez que ela atendia à normalização (oposta à arte dos “independentes” que fizeram uma crítica social) e se tornou um bem de consumo da classe burguesa sendo reconhecidamente contemporânea ao individualismo eclético. É nesse sentido que a arte *pompier* e o novo gênero histórico anedótico¹¹ podem ser entendidos

⁹ Sobre essa mudança conceitual ou talvez até paradigmática, Rosenblum aponta, literalmente: “Pequenas mudanças na história da arte foram tão radicais como as relativas à forma quando olhamos para a pintura do século XIX. O que acontece ao longo dos últimos vinte anos é o equivalente a uma revolução contra uma outra revolução anterior. A perspectiva modernista, que prevaleceu em meados do século XX, está agora destronada em favor do que poderia ser chamado de reconstrução pós-moderna do século XIX”. (Tradução livre) Do original: “Peu de changements dans l’histoire de l’art ont été aussi radicaux que ceux qui concernent le regard que nous portons sur la peinture du XIX siècle. Ce qui passe depuis ces vingt dernières années équivaut à une véritable révolution contre une autre révolution, antérieure. La perspective moderniste, qui a prévalu au milieu du XX siècle, est aujourd’hui détronée au profit de ce qu’on pourrait appeler une reconstruction post-moderniste du XIX siècle.” (ROSENBLUM, 1987, p. 85).

¹⁰ O gosto do público era objetivo específico dos pintores acadêmicos: “O que distingue Gérôme e Bouguereau de Manet e os impressionistas era o desacordo sobre os objetivos fundamentais da arte. Enquanto os pintores como Cézanne, com pesado custo para eles mesmos, brigavam com seu médium, os pintores dos salões estudaram proveitosamente seu público.” (Tradução livre). Do original: “What divided Gérôme and Bouguereau from Manet and the Impressionists was a disagreement about the fundamental aims of art. While painters such as Cézanne, at heavy cost to themselves, struggled with their medium, the Salon painters profitably studied their public.” (EITNER apud KEPETZIS, 2009, p. 10).

¹¹ Pintura de gênero é um gênero artístico relativamente menor, ficando, em termos de importância e nobreza, após a pintura histórica, mitológica, religiosa e retrato, porém antes da paisagem. Ela trata de cenas contemporâneas da vida cujas personagens são tipos em ação e não personalidades conhecidas, por exemplo, uma profissão ou um estado de humor são seus objetos. A pintura de gênero ganhou com a virada do século XVIII a exigência de instruir moralmente, o que contribuiu para a diminuição das fronteiras dos gêneros entre a pintura histórica e a pintura de gênero. Com Jacques-Louis David a pintura de gênero ganhou mais *pathos*, e suas figuras contemporâneas e temas atuais (A Morte do Marat) eram uma arte do cidadão para o cidadão. Os heróis dessa pintura de gênero se apresentaram com a dignidade da pintura histórica. O gênero histórico anedótico é uma derivação, segundo Kepetzis, uma mescla entre a nobre pintura histórica e uma narração cotidiana. Kepetzis (2009) analisa uma modificação e diluição dos gêneros clássicos e hierárquicos entre 1840 e

como “moderno”, porque eles reagiram às condições do mercado pelo gosto do público alvo dos Salões (BLAKE, 1998, p. 65; KEPETZIS, 2009, p. 183).

Essa interessante atribuição de “moderno” para a tradicional “arte oficial” mostra a necessidade de se repensar e diferenciar as categorias e os lugares específicos da produção oitocentista em sua circularidade, que não cabe apenas na dualidade “acadêmico” versus “moderno” como foi constituído pela crítica modernista e que até hoje prevalece sobre a produção oitocentista. A complexidade da obra, sua circulação e sua consagração no campo da arte com a pluralidade estilística da época devem ser integradas aos vieses interativos da alta e baixa cultura (*High-Culture* e *Low-Culture*) no caos crescente de imagens, objetos, textos, jornais, caricaturas e simulações, todos característicos do século XIX.

Importante notar que os artistas brasileiros participaram do sistema oficial de arte – bastante heterogêneo – em Paris, para onde viajaram às expensas do sistema de ensino oficial brasileiro. Adaptamos nessa perspectiva da interação entre cultura alta e baixa de uma arte oficial bastante heterogênea o conceito acadêmico num sentido mais aberto: uma produção artística que se produz nos procedimentos do ensino clássico (desenho, estudo, modelo, composição e cor) e que mescla características classicistas e românticas gerando temas históricos e anedóticos para o público dos Salões. Nesse sentido a presente tese procura contribuir para uma reconstrução pós-modernista¹² sobre o século XIX contextualizando as obras historicamente e interpretando-as por meio da análise das concepções do corpo e das práticas visuais na sociedade imperial brasileira.

Nosso corpo documental foi reunido a partir da investigação nos Museus Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro com ênfase aos modelos nus da segunda metade do século XIX, quando se percebe a transição de uma narrativa alegórica, mitológica ou literária para uma narrativa que indica para o corpo numa tematização mais contemporânea e realista. Esse corpo documental é composto pelos famosos nus da pintura acadêmica brasileira que constituem o cânone deste gênero: *A Carioca* (1882) de Pedro Américo (1843-1905); *Moema* (1866) de Vitor Meirelles; *Marabá* (1883), *O Último Tamoio*

1914, um fenômeno que dissolve a pintura histórica e de gênero. A representação da vida antiga greco-romana de forma mais anedótica, mas baseada na pesquisa historiográfica e arqueológica feita pelos artistas, se tornou o novo gênero híbrido e a continuação da pintura histórica chamada pintura de *gênero histórico anedótico*, no qual se destaca entre outros o pintor Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Sua pintura *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, 1846/ 47, Paris Musée d’Orsay, anuncia esse novo gênero histórico anedótico. (Cf. Kepetzis, 2009, p. 72-132).

¹² ROSENBLUM, 1987, p. 85, cf. nota 9.

(1883) e *O Estudo de mulher (Mulher com Ventarola*, 1884) de Rodolfo Amoedo (1857-1941); *Derrubador brasileiro* (1879) e *Descanso do Modelo* (1882) de Almeida Júnior (1850-1899).¹³

Todas as obras – exceto *Moema* – se encontram na Galeria do Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) no Rio de Janeiro, que durante sete anos estava fechada ao grande público, mas para a qual tivemos acesso autorizado. Na mesma instituição analisamos os desenhos de Pedro Américo, realizados enquanto ainda aluno da AIBA e alguns estudos de guache de Rodolfo Amoedo. *Moema* (1866) de Vitor Meirelles encontra-se no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, na cidade de São Paulo.

No Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro, levantamos quarenta desenhos de figura humana, sendo a maioria diante do modelo vivo, realizados por alunos e candidatos para concursos de vaga de professor ou Prêmio de Viagem das décadas de 1860 a 1890. Além dos desenhos a carvão e crayon relativamente em bom estado, registramos quarenta e um estudos da figura humana a óleo entre 1870 e 1927. Nos arquivos de ambas as instituições também encontramos e analisamos atas da congregação, relatórios e avaliações dos professores da AIBA sobre as pinturas. No Museu Dom João VI foram localizados os Estatutos da AIBA, sendo eles dos anos 1820, 1831 e 1855, apresentando o conceito da figura humana no ensino clássico e o andamento da disciplina do modelo vivo. Aqui também tivemos acesso aos tratados anatômicos de autores franceses do século XVIII e um compêndio publicado pelo primeiro diretor da AIBA, Felix Emil Taunay, em 1837, que serviu aos alunos para seus estudos científicos sobre a pintura do corpo humano.

Para entender melhor os corpos heroicos dos mitos fundadores que galgavam no imaginário oitocentista, recorreremos aos corpos ficcionais de poesias e romances do indianismo romântico de Gonçalves Dias, “O canto do guerreiro” e “Canção do Tamoio” (1847), “Leito de Folhas verdes” e “Marabá” (1849); dos romances que narram histórias com protagonistas indígenas, escravos e mulatas de José de Alencar, “O Guarani” (1857) e “Iracema” (1865); de Bernardo Guimarães, “A escrava Isaura” (1875) e de Joaquim Manuel de Macedo, “A Moreninha” (1844); e um romance de cunho regionalista, “Inocência” (1872), de Alfredo Eschagnolle de Taunay. A prática literária realista sob a influência dos modelos científicos divulgando o determinismo social e o eugenismo modulam os corpos sob outros augúrios: o corpo degenerado e objeto de conhecimento aquém da idealização. A miscigenação que poderia levar ao branqueamento foi o efeito garantidor da civilização.

¹³ Os demais nus existentes na pintura brasileira serão mencionados em comparação à seleção documental.

Com os protagonistas de outros romances observamos os corpos descritos minuciosamente, analisados cientificamente e erotizados, apesar de todas as “verdades científicas”. Estes romances são de Aluísio Azevedo, “O Mulato” (1881) e “O Cortiço” (1890) e de Julio Ribeiro, “A carne” (1888). Esse recorte traz a constituição originária, desde a Independência, dos corpos brasileiros no imaginário poético e literário em diálogo com as obras das artes plásticas. Onde esses corpos produzidos e enunciados artística e literariamente se ancoram? Quais são as matrizes estéticas e ideológicas da identidade corpórea brasileira, e por que eles, tanto os femininos como os masculinos, aparecem com tanto erotismo?

Estudar o corpo entre as redes do imaginário social e da biopolítica dos discursos científicos no Brasil dos oitocentos requer contornar um corpo sob as marcas de gênero e de raça fundamentando a matriz daquilo que se identifica como brasileiro. Os corpos em representação imagética apontam para sintomas culturais que também permeiam outros discursos, como o científico e o literário, e forjam um sentido apropriado sobre a inteligibilidade dos indivíduos.

Num primeiro momento (capítulo 1) situamos o corpo como objeto artístico analisando seu lugar central na pintura clássica e seus desafios composicionais quanto à perspectiva, proporção e anatomia como também suas retóricas mitológicas e literárias para justificar a nudez desse corpo em análise. A crise da representação do nu se dá exatamente em nosso recorte temporal, na segunda metade do século XIX, tanto na França como no Brasil. Seja um corpo idealizado ou realista, o fio condutor da narrativa erótica e sensual permanece, uma vez que o olhar é carregado de sensualidade formando uma cumplicidade entre artista – corpo nu – e observador. Trataremos da presença de corpos femininos e masculinos em momentos paradigmáticos e relevantes para as inscrições discursivas na história da arte sob a categoria analítica de gênero.

O segundo capítulo esboça o corpo brasileiro nas redes da biopolítica dos discursos científicos e do imaginário no âmbito do domínio da criação. É no século XIX que os conhecimentos científicos da biologia, da medicina, da fisiologia, higiene e da eugenia determinam o corpo masculino como padrão universal e o feminino enquanto o corpo diferente. As explicações são baseadas em dados e fatos empíricos que comprovam a tão buscada verdade da natureza. O imaginário brasileiro constituído a partir de discursos historiográficos de estudiosos estrangeiros como Ferdinand Denis (1798-1890), Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) logra o corpo

autóctone brasileiro através do olhar etnográfico sobre o outro enraizado na marca de raça, outra categoria analítica da tese.

O terceiro capítulo apresenta a formação acadêmica na AIBA nos moldes neoclássicos sobre a figura humana a partir dos Estatutos da instituição, discursos dos seus dirigentes e tratados anatômicos. Em junção com os desenhos, os textos institucionais e didáticos forjam a composição de um corpo como objeto artístico no âmbito interior da Academia. Esta apresenta um corpo universal e masculino exaltando as máximas da razão, da civilidade e da pátria. Valorizando a beleza greco-romana como ideal do belo centraliza-se o corpo do homem branco excluindo a diversidade da realidade brasileira que se tornou um problema por não ser compatível com o padrão clássico. Apesar da rigidez do ensino acadêmico, observamos singulares quebras de tabus e transgressões nos desenhos. Quanto mais realista, o desenho traz um corpo palpável e com grande carga erótica na postura ou na anatomia feminizada do corpo, embora ainda hegemonicamente masculino.

No último capítulo, saindo do restrito espaço institucional de aprendizagem, analisaremos as pinturas sobre o corpo indígena – completamente embranquecido, o corpo alegórico e ainda, o corpo realista. Devido às diferentes concepções narrativas inscritas nos corpos, estabelecemos dois grupos para a análise das pinturas. O primeiro grupo trata dos corpos alegóricos e literários e o segundo, da vida moderna, um corpo realista num ambiente contemporâneo. Todos os corpos, tanto os femininos como os masculinos, são declaradamente permeados pelo erotismo e pela sensualidade. Os comentários da crítica de arte sobre as obras em questão oferecem um conhecimento ainda mais aprofundado para a percepção desses *corpos falantes*.

CAPÍTULO 1 O corpo na arte

Desde a Antiguidade o ser humano é figura central na produção artística. Em torno de suas atividades e representações se elaboram as reflexões artísticas, bem como as crenças, as convicções e os devaneios do ser humano. Quando os artistas representam o ser humano em suas pinturas, geralmente o fazem a partir de sua materialidade mais imediata, isto é, o corpo, a carne, pele e ossos, quer dizer, em todos os seus detalhes anatômicos, incluindo o sexo e suas capacidades expressivas. Assim foi que se conheceu a raiva dos deuses gregos e a virtude heróica dos atletas com seus corpos perfeitos no Olímpio, a beleza ideal de Afrodite e a feminilidade erótica de Vênus, as dores físicas do Corpo de Cristo e a êxtase ou martírio de outros Santos, os desafios físicos e as superações de heróis e heroínas literárias ou dos reis e rainhas que governaram grandes impérios, os corpos de jovens graciosos e melancólicos ou de damas sensuais.

Os corpos femininos e masculinos aparecem em várias situações, nobres ou sublimes, e também em poses grotescas ou baixas, em espaços interiores, reclusos, ou na paisagem ao ar livre, expostos, em ações de batalhas na frente, ou de repouso à cama, em situações públicas ou íntimas; seja como for, a pintura das atividades do ser humano e de seus corpos é criada no mundo ocidental para ser exposta e apreciada em espaços coletivos ou mesmo na intimidade. É a história da arte, não como disciplina historiográfica, mas como narrativa de imagens artísticas que fornece a maioria das visões desses corpos históricos que buscamos compreender aqui, considerando que todos os saberes sobre o corpo, como as ciências biológicas e médicas, também apresentam imagens do corpo que acompanham os discursos atuais e envelhecem com eles (BELTING, 2002, p. 6).

O corpo e a imagem compartilham uma história de vicissitudes, porém alimentam entre si certa rivalidade, na qual a imagem é muitas vezes entendida como superior, especialmente quando se coloca no seu lugar ou quando ela torna o corpo sua própria imagem. Podemos até dizer que o corpo humano é a princípio um dado físico que foi capturado e explicado em novas imagens, sejam elas de natureza científica ou artística. Nelas o corpo não muda apenas a sua aparência como também altera seus conceitos visuais, uma vez que o corpo nunca é neutro, ele se manifesta e é representado como corpo social, como *corpo genereficado*. Quando esse corpo aparece na imagem, o corpo concreto e

palpável em si some do olhar como medida física, idade e seu sexo; não é mais o ser humano em si, é uma representação, um novo e outro corpo que indica, conforme Chartier (2002), uma figuração de signos e atos simbólicos com sentidos que tornam o corpo inteligível. Para Arthur Danto, a representação, de fato, é, antes, o ser humano:

os seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo, que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo, de que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes (DANTO, 2005, p. 11-12).

Trazendo essa reflexão sobre representação e realidade para pensar o corpo, podemos resumir que o ser humano é como ele nos aparece fisicamente. O corpo por si próprio é uma imagem, antes que ele seja representado em imagens. A reprodução imagética, por sua vez, não é aquilo que ela declara, uma reprodução do corpo. Ela é a produção da imagem do corpo que já é transmitida pela autoapresentação do corpo físico. O triângulo entre ser humano – corpo – imagem é, de fato, impossível de desatar, são três instâncias entrelaçadas que são interdependentes e de uma forma existencial.¹⁴

As representações imagéticas do corpo são encenações, por vezes até autoencenações com certo grau de exagero quando a intenção é se apropriar de um perfil ideal ou um modelo em particular. A produção imagética do corpo tende a visualizar rostos sintéticos ou universalmente conhecidos e superar os defeitos dos rostos “naturais” num ideal coletivo mais aceitável ou de estilo corporal. A práxis de idealizar, glorificar ou também o seu contrário, denunciar o corpo em imagens, faz parte do conceito tradicional de imagem e amplia a sua validade no processo de formular um discurso sobre o humano e suas concepções vigentes de raça, classe e gênero. Em práticas políticas ou ideológicas, a figura singular se refere pela similitude ou pela diferença ao estandarte de um corpo coletivo e

¹⁴ As noções de Francis Wolff (2005) sobre o poder da imagem ajudam a entender esse fenômeno - o corpo -, ou aquilo “real” que está ausente, e que ganha uma nova presença ilusória sendo representado como imagem. Quanto maior essa ausência, gradativamente accidental, substancial e até absoluta do representado, mais forte o efeito da imagem, capaz de provocar uma emanção. Essa consagração presencial do representado na imagem fica mais forte do que a consciência que é “apenas” uma imagem que mostra algo. A imagem opaca, como a entendemos com Marin (2004), insere a sua própria materialidade no objeto representado e suas condições pictóricas são postas num segundo plano realçando o representado com as referências pretendidas. E a própria origem etimológica da palavra imagem, *imago* em latim, significa “molde para o rosto dos mortos” ou ainda em grego *eidôlon*, *eikôn*, que significa “retrato e reflexo em relação à alma dos mortos” vinculando a imagem do ser humano como registro físico do anímico. Assim as imagens do corpo são metáforas ou índices de uma corporalidade ausente.

sobreposto. Essas imagens coletivas não são derivadas a partir do corpo, mas, ao contrário, projetadas nele pelo olhar de fora.

Por isso, quando um artista ou uma artista representa o corpo humano de forma consciente (ou inconsciente), eles lidam com questões do corpo e da aparência. Isso porque o seu motivo – o corpo nu – é enredado e construído a partir de discursos diversos, como o da medicina, da biologia, da religião, da moral, da antropologia e da psicologia. As obras com o corpo humano em representação indicam uma complexa e dinâmica inter-relação entre ideias *moventes* de subjetividade, formação da ciência e das concepções nas artes. É nesse entrelaçamento que podemos entender, da rede da biopolítica dos discursos científicos e do imaginário no âmbito do domínio da criação, que o corpo circula e se amarra, como vamos demonstrar.

Pensar uma história do corpo nas artes não significa necessariamente fazer uma análise linear das épocas da história da arte ou de estilo para trazer luzes sobre o percurso do corpo na arte. Ora, o tempo das formas e da história da arte não é um tempo linear, é uma “superposição de presentes longos [...] um conflito de precocidades, de atualidades e de atrasos” (ARASSE, 2008, p. 539). Portanto, o estilo na representação do corpo é apenas um elemento no conjunto formal e só ele não dá conta de explicar a transformação do gosto e das práticas sociais que envolvem e constroem o corpo, quer como construção social, quer como construção imaginária ou científica. As representações visuais do corpo são o lugar onde as implicações sociais e ideológicas se materializam como pensamento, fantasia e investigação que, por sinal, não encontram equivalente nas formulações abstratas. São essas representações do corpo que constituem um problema de longa duração, porque o corpo como alvo da reflexão artística permanece até a arte contemporânea¹⁵.

Este capítulo trata do corpo na arte, considerando que ele assume um lugar central na narração pictórica desde a arte renascentista ao resgatar a cultura da antiguidade greco-romana. Objetivamos aqui contornar o corpo no sistema das artes plásticas na sua complexa problemática que envolve as teorias e práticas do campo específico das artes, os discursos científicos vigentes e a invenção subjetiva do artista.

¹⁵ Cf. WUNENBURGER, 2006, p. 193-204; MICHAUD, 2008, p. 541-566.

Num primeiro momento, em “O corpo no sistema das artes”, trabalhamos a glorificação do corpo na pintura sendo princípio unificador da representação pictórica. Os tratados da pintura clássica celebram o corpo humano como medida do mundo que ganham novo alicerce teórico a partir do século XV com os livros “De pictura” de Leon Battista Alberti. Os problemas se constituem no campo das proporções, geometria e medidas do corpo. Os artistas buscaram explicações e esquemas racionais de representações da variedade humana a fim de se constituir um saber sistemático do corpo humano. Discutimos a partir da história de arte sob a perspectiva de gênero como o culto em torno do corpo na arte inscreve as marcas de gênero. Judith Butler lembra que “O corpo vem em gênero”¹⁶ (1993, p. 3) e nas obras de arte os corpos aparecem *genereficados* [*gendered*], quer dizer, com visíveis inculcações do que se pensa, espera e deseja sobre a masculinidade e feminilidade.

Lembramos que evidentemente as obras de arte não têm sexo ou sexualidade, mas são elas que provocam perguntas sobre a sexualidade do artista, ou de um grupo artístico, ou induzem os aspectos sexuais. De que maneira uma obra de arte chega ao observador, ou se discutem as circunstâncias da encomenda e do patrocínio? Resumidamente, as obras recorrem a uma identidade de sexo e dessa maneira o estético não pode ser separado facilmente do erótico, menos ainda se pensarmos o corpo e suas práticas de desejo a partir de uma performatividade de gênero.

Num segundo momento analisamos as relações entrelaçadas entre o corpo como objeto artístico e os saberes científicos que explicam, moldam e determinam o corpo como coisa da natureza. Apontamos para as relações entre a figura humana e os discursos anatômico, fisiológico e higienista para entender os processos que compõem o corpo como constructo artístico. São, de um lado, as orientações da arte ideal greco-romana e, de outro, as disciplinas da anatomia e da fisiologia que forjam o alicerce da representação.

Por último, ainda neste primeiro capítulo, tratamos das transformações da representação do corpo que ocorreram no século XIX. O corpo nu masculino nas primeiras décadas deste século seria substituído pelo corpo feminino, que passou a agradar mais o gosto do público nos salões, embora o ensino acadêmico brasileiro da figura humana só acontecesse com o modelo vivo masculino. Os artistas encontrariam os modelos femininos, excluídos das Academias oficiais de Arte, apenas nos *ateliers* privados de artistas ou em

¹⁶ Do original: “The body comes in gender” (Tradução livre).

escolas particulares, como Academie Julien em Paris. É durante o século XIX, com o advento da arte moderna na década 1860, que o nu é desvelado, quando se abandona a narrativa mitológica para poder descrever a vida moderna, real. Na sequência vamos analisar os possíveis corpos femininos e masculinos que circularam no imaginário oitocentista.

1.1 O corpo no sistema das artes

O cânone da história da arte considerou, e em grande parte ainda mantém esse olhar, a representação do nu sob os critérios da sua origem, seu desenvolvimento e suas implicações simbólicas - alegóricas e até formais. É um possível acesso ao corpo que, entretanto, não problematiza seu significado histórico dentro de contextos socioculturais. Essa perspectiva também não produz conhecimento sobre a aceção e a função da nudez nos quadros da cultura e da sociedade, nem do erotismo considerando as diferenças das representações de feminilidade e masculinidade. Esses corpos sexuais em representação são lugares de negociações dentro de uma narrativa específica inscrita cujo fio condutor é, especialmente para o nu feminino, mas também para o masculino, o erotismo e o desejo. As imagens de masculinidade e feminilidade, como lugar de negociação cultural, materializam visualmente concepções de sexo, gênero e sexualidade vigentes dentro de um campo triangular entre imagem, olhar e gênero. Que corpo é produzido, por quem e para quem são perguntas cruciais que permeiam as relações de poder manifestadas pela imagem.

As noções de masculinidade e feminilidade nas imagens são estabelecidas por meio de práticas discursivas e, em nosso caso, midiáticas, que são discursos visuais em seu devido momento histórico com suas específicas realidades sociais.¹⁷ Segundo Butler, a fixidez do corpo sexual e seus contornos se formam mediante processos dinâmicos dentro da matriz heterossexual compulsória de assumir uma norma corporal. Essas práticas discursivas localizam o corpo – ou não, caso se trate do corpo abjeto e falho, fora das normas – dentro da inteligibilidade cultural, sendo descodificável, compreendido e aceito como corpo humano pelo grupo:

A “atividade” de gênero não pode, a rigor, ser um ato humano ou expressão, uma apropriação intencional, e certamente não é uma questão de assumir uma máscara; é a matriz através da qual todo o disposto torna-se primeiramente possível, a condição cultural que o permite. Nesse sentido, a matriz das relações de gênero é anterior ao surgimento do “humano”. (1993, 7).¹⁸

¹⁷ Lembramos aqui a importância da visualização segundo Belting, quer dizer a concretização visual do humano para sua constituição, como foi apontado em nossa introdução, p. 12 (BELTING, 2002, p. 6).

¹⁸ Do original: “The “activity” of this gendering cannot, strictly speaking, be a human act or expression, a willful appropriation, and it is certainly not a question of taking on a mask; it is the matrix through which all willing

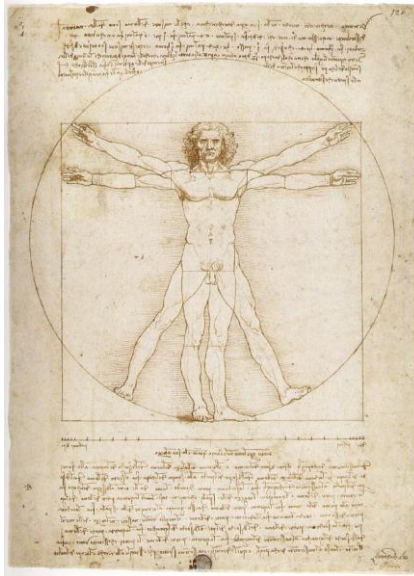
São as nomeações dos limites do corpo e do sexo que contribuem para o campo discursivo orquestrando, delimitando e sustentando os critérios daquilo que nós qualificamos de humano, mais ou menos humano e até desumano. A relação da *performatividade* do gênero e da categoria discursiva do sexo proposta por Butler é o principal referencial teórico de nossa discussão. Dentro desses dispositivos, a capacidade formativa de imagens e sua função produtiva corroboram na constituição de formas individuais e coletivas de masculinidade e feminilidade, um em diferença ao outro, ou como no caso de corpos andróginos pela ambivalência e ambiguidade (FEND, 2003, 11).

A reflexão sobre o corpo nos estudos de gênero tem sólida tradição porque o corpo apresenta-se como matéria básica, categoria de diferença, superfície de inscrições e construções culturais de gênero.¹⁹ A questão do sexo e a diferença sexual são pontos cruciais para diferentes acessos teóricos, históricos e sistemáticos ao corpo. Por isso, podemos dizer que a história nessa perspectiva de gênero é ao mesmo tempo uma história de visões específicas sobre o corpo. O corpo *genereficado* ocupa esse lugar central, entendido como alicerce da arte que se manifesta na cultura ocidental, desde a Antiguidade clássica até os nossos dias

O corpo serviu para os pensadores gregos como ponto de partida para estabelecer as medidas e suas relações, quer dizer, as proporções das coisas no mundo, ou como diz Protágoras: “o homem é a medida e a regra de todas as coisas.” Vitruvio, por sua vez, nos seus dez livros de arquitetura, tomou as medidas do corpo humano como fonte para as proporções das construções arquitetônicas e elevou o corpo a modelo da racionalidade esquematizando-o em formas geométricas, como ficou tão bem conhecido em *O homem vitruviano* (Fig.2) de Leonardo da Vinci (1452-1519), um dos importantes protagonistas da Renascença.

first becomes possible, its enabling cultural condition. In this sense, the matrix of gender relations is prior to the emergence of the “human” (Tradução livre).

¹⁹ Nossas referências sobre os estudos de gênero, ver: SCOTT, 1995; RAGO, 1998; LOURO, 2004; GERLACH, 2003.



(Fig.2) Leonardo da Vinci, *Estudo de proporções segundo Vitruvius's De Architectura*, caneta e tinta/ papel, 34,3 x 24,5 cm, Academia,Veneza.

Aparentemente, o corpo masculino coube perfeitamente, conforme Clark (1956, p. 18), no quadrado e no círculo, preenchendo assim as duas formas simbólicas da geometria.²⁰ Além das formas geométricas perfeitas, o corpo nu masculino na Antiguidade é constituído como um templo num plano retangular e frontal, enquanto o nu masculino na Renascença se relaciona com o sistema arquitetônico da basílica, com seus números, eixos e radiantes a partir de um centro (CLARK, 1956, p. 22). O corpo é compreendido como metáfora das medidas, proporções e construções racionais nas quais o corpo é “enquadrado” e a partir das quais se fazem relações para outras expressões da racionalidade e controle do espaço, como a da arquitetura

Com o advento da Renascença o corpo se fortaleceu como metáfora da unidade orgânica e paralelamente artística. O marco decisivo é o texto de Leon Battista Alberti (1404-1472), “De pictura” (1989[1435]), que elabora um programa pictórico, teórico e prático que teve, além da grande divulgação, um grande impacto sobre a imagem do corpo na arte²¹. Esse programa se fundamenta na teoria da imitação que visa à verdade da beleza, declarada no livro 1, capítulo 19 de Alberti: “a primeira operação do pintor é na superfície pintar um quadrilátero que é uma janela aberta que vai narrar uma história”. Referindo-se a Protágoras, Alberti continua no livro II, a propósito da composição da história:

²⁰ Observamos que o homem é relacionado com o triângulo e o quadrado a partir de dois centros: o centro do círculo é o umbigo, e o do quadrado, o sexo masculino.

²¹ Sobre o impacto do “De Pictura” de Leon Battista Alberti, ver: PANOFSKY, 1970, em especial, Capítulos III e IV; e ARGAN, 2004.

A principal obra do pintor é a história, as partes da história são os corpos, a parte do corpo é o membro, a parte do membro é a superfície. As primeiras partes de uma obra são portanto, as superfícies, porque delas são feitos os membros, dos membros os corpos e dos corpos a história, que constitui o último degrau do acabamento da obra do pintor (ALBERTI, *De pictura*, Livro II, cap. 32, p. 104; 107).

Arasse (2008, p. 540) chama a atenção para essa metáfora corporal que não pode ser reduzida apenas a uma retórica antiga ou à descrição ciceroniana, pois Alberti utilizou a concepção aristotélica de espaço que parte do princípio que este é a soma de todos os lugares ocupados pelos corpos, e o próprio lugar é essa parte de espaços cujos limites coincidem com os do corpo que o ocupa. Sendo assim, o corpo humano se configura como base de medidas, mas também como construção do lugar figurativo na história que o pintor narrará. Consequentemente, a própria história literalmente incorpora a posição global dentro da janela aberta através do gesto inaugural do pintor. Podemos até dizer que a unidade orgânica do corpo garante a unidade artística da obra de arte na pintura, uma forte metáfora que percorre os séculos e ganha renovações com os estudos anatômicos e como o aperfeiçoamento das capacidades de expressão artística ao longo do século XVI. Fica evidente com Leon Battista Alberti que o corpo humano não é mais apenas o suporte privilegiado da verdade ou da expressão das paixões, que agrada por seus “movimentos e sentimentos” (ALBERTI, 1989, p. 110), mas é a unidade da representação artística que se fundamenta a partir dos tempos modernos nos tratados gregos de Vitruvius e de Plínio, na concepção cristã, que na sua dialética tanto glorifica o corpo na criação divina quanto o denuncia de forma diabólica com o pecado e a morte. Além disso, essa interpretação avança para o deslocamento da conexão metafísica do corpo quando ele deixa paulatinamente de ser ligado cosmicamente ao universo.

Diante dessa perspectiva, a teoria e a prática das representações do corpo subentendem, segundo Arasse (2008), dois problemas fundamentais. O primeiro refere-se às proporções em relação à sua arbitrariedade e fragilidade como concepção metafísica; e o segundo alcança as impressões dos observadores em relação à exposição do corpo nu, do qual trataremos mais à frente. A esse primeiro ponto, o estudo das proporções pretende contornar o corpo em sua forma, assim ele pode ser fixado para assumir uma norma corporal como corpo masculino e corpo feminino. Os estudos das proporções até o século

XX significam práticas discursivas que buscam fixar o corpo dentro da inteligibilidade cultural:

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do o corpo, os seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. [...] "Sexo" é, portanto, não apenas o que se tem, ou uma descrição estática do que se é: será uma das normas pelas quais alguém torna-se capaz de viver, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 1993, p. 2).²²

As proporções procuradas e detectadas por artistas no corpo humano é uma tentativa de contornar racionalmente esse objeto misterioso.

Segundo Arasse, o corpo é entendido como medida perfeita e racional de proporções geométricas, portanto, divinas, e não cumpriria a “verdade ontológica” dos tratados e de artistas como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, entre muito outros, que investigaram e aprovaram a execução do corpo na sua variedade natural. Para que o homem Vitruviano coubesse simultaneamente no círculo e no quadrado, Leonardo da Vinci precisou encurtar os membros da figura masculina, correção que mostra a construção arbitrária das medidas. Os numerosos estudos de variações de feiúra do rosto realizados por ambos os artistas evidenciam também como eles perceberam o corpo fora de um padrão ideal de beleza, apenas baseado nas explicações racionais e geométricas da sua constituição.

²² Do original: “In this sense, what constitutes the fixity of body, its contours, its movements, will be fully material, but materiality will be rethought as the effect of power, as powers’ most productive effect. [...] “Sex” is, thus, not simply what one has, or a static description of what one is: it will be one of the norms by which the “one” becomes viable at all, that which qualifies a body for life within the domain of cultural intelligibility.” (Tradução livre)



(Fig.3) Leonardo da Vinci, *Duas cabeças*, 1503-1504, carvão vermelho/papel, 191 × 188 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



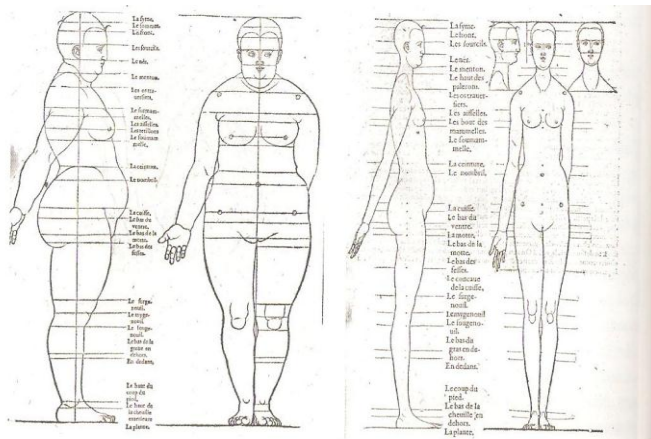
(Fig. 4) Albrecht Dürer, *Retrato da mãe*, 1514, carvão/ papel, 421 × 303 mm, Kupferstichkabinett, Berlin.

As faces grotescas nos desenhos de Leonardo Da Vinci (Fig.3), ou as envelhecidas no retrato da mãe de Albrecht Dürer (Fig.4), são reveladas da investigação artística sobre as variações possíveis da face mediante sua observação mesma, atividade fundamental nas artes e no “teatro” das dissecações anatômicas.

Paralelamente a esse exercício, o artista alemão Dürer analisa em seus quatro livros as proporções humanas (1524), pela primeira vez e de forma sistemática, as proporções corpóreas da mulher e do homem. Segundo Laneyrie-Dagen (2006[1997]), Dürer rompe com a tradição de que o corpo feminino, criado por uma costela de Adão, fosse menos perfeito do que o corpo masculino e, conseqüentemente, colocou a imagem e as proporções deste no mesmo plano teórico daquele. A esse respeito a autora chama a atenção para o deslocamento feito por Dürer, uma vez que ele transferiu “a questão da beleza da mulher do campo metafísico para o campo da estética” relacionando as proporções humanas à morfologia de corpos magros ou gordos, altos ou baixos (Cf. Fig.5) (LANEYRIE-DAGEN, 2006, p. 130).²³ Com isso, Dürer sobrepujou os modelos de Alberti e Da Vinci não apenas

²³ A autora destaca esse *novum* e o fato que Dürer se debruçou sobre o corpo feminino trazendo comentários de outros teóricos, como a citação mostra: “Sans absence (corp féminin) dans les ouvrage théoriques antérieurs n’avait rien de fortuit puisque Cennini, avant de présenter les mesures idéales de l’homme notait: “Celles de femmes, je n’en parlerai pas, car elle n’a aucune mesure parfait” A autora observe que a ideia da inferioridade do corpo feminino persiste até o século XVIII: “Rubens dans ‘La Théorie de la figura humaine’, en livre la raison: l’homme seul, en la personne d’Adam, a été créé directement par Dieu; la femme, elle n’est qu’une créature

pela variedade e precisão de suas medidas, uma vez que “não se trata de corrigir a natureza acreditando numa forma ideal reunindo as mais belas proporções do belo corpo, mas de dar conta da sua extrema diversidade.” (LANEYERYIE-DAGEN, 2006, p. 131)



(Fig. 5) Albrecht Dürer, *Os tipos femininos* (detalhe), livro III “Quatro Livros das proporções”, 1527, Bibliothèque Nationale, Paris.

O trabalho do artista alemão superou os demais estudos por apontar também uma autolimitação crítica estabelecendo vários tipos característicos para captar esquemas do grotesco e do anormal por métodos estritamente geométricos (PANOFKY, 1991, p. 140-142). Mesmo considerando a morfologia variada, os corpos foram compreendidos num devido esquema idealizado, sendo a abstração um modelo para uma doutrina universal, como podemos observar na esquematização metódica de Dürer²⁴. Estudos posteriores e teorias das proporções humanas até o século XX confirmam como a imagem do corpo perfeito e idealizado é uma questão de arte e reforçam o problema entre a geometria e o corpo, entre anatomia e estética.²⁵

Construir artisticamente com concepções e estilos, ora temporal, ora individual, com os saberes anatômicos e da perspectiva, forja o corpo também como objeto artístico com os problemas específicos da linguagem visual. O corpo deslocado do cosmos divino para o mundo da arte, num processo de dissolução da noção de corpo – microcosmo, igualmente preparado pela anatomia –, assinala o “triunfo do sistema acadêmico e de sua concepção

secondaire. Formée de la côte de l’homme, elle ne peut être regardée que comme un reflet déjà imparfait du projet divin.” (LANEYERYIE-DAGEN, 2006, p. 130)

²⁴ Discordamos nesse ponto de Panofsky (1991, p. 140), que parte do ponto de vista de que Dürer renunciou ao cânone ideal de beleza, pois, mesmo tratando das variações geométricas e tentando evitar o “a feiúra grosseira”, os modelos seguem um padrão idealizado que é próprio da primeira metade do século XVI.

²⁵ Comparar o sistema de proporções chamado “Modulor” (1942-1955) de Le Corbusier. Sobre várias outras elaborações das proporções do corpo humano durante os séculos XVI-XVIII, ver: PANOFKY, 1991, p. 89-148.

normativa da beleza, e marca enfim até que ponto, depois de ter perdido seu fundamento metafísico, a glorificação da beleza ideal do corpo físico continua no centro da representação clássica” (ARASSE, 2008, p. 552).²⁶ Essa afirmação, de que o corpo é um objeto ou constructo artístico, é muito importante para a nossa reflexão, pois deixa claro que toda representação do corpo na pintura apresenta problemas artísticos, formais e semânticos que estão diretamente vinculados aos posicionamentos dos seus próprios produtores.

O segundo problema anunciado por Arasse (2008), em relação às representações visuais do corpo, está vinculado à beleza encarnada no corpo nu, que exerce sobre o observador/observadora uma erotização da imagem e do olhar. Kenneth Clark no seu estudo sobre a forma ideal do corpo reconhece que, muitas vezes, a experiência humana diante de um nu – causando sensações e desejos – é contrária aos apelos teóricos e morais dos tratados de arte. Apesar de observar a possibilidade da experiência, o autor mantém sua opinião: “Nenhum nu, mesmo o abstrato, deveria deixar de despertar no espectador algum vestígio de sentimento erótico, mesmo que seja apenas a sombra mais tênue – e se não o fizer, é má arte e falsa moral.” (CLARK, 1956, 11).²⁷ O problema aqui presente da não erotização da observação, bem como da dessexualização da obra de arte, é um fato que permeia a história da arte, mas particularmente quando se trata dos corpos nus masculinos.²⁸ As novas perspectivas dos estudos de gênero e a teoria *queer*, que serão melhor abordadas no capítulo seguinte, têm sua contribuição inovadora no ato de “reescrever” a história de arte fazendo novas leituras mesmo de obras-primas já bastante analisadas²⁹.

²⁶ Mesmo que a teoria das proporções humanas, como ramo da arte, não tenha predominado nos períodos posteriores ao século XVII, em função de um subjetivismo pictórico com a experiência visual autônoma do artista e do observador, ela demonstra, ainda assim, a origem das preocupações em explicar e compreender o ser humano no mundo.

²⁷ Do original: “No nude, however abstract, should fail to arouse in the spectator some vestige of erotic feeling, even though it be only the faintest shadow – and if it does not do so, it is bad art and false morals.” (Tradução livre).

²⁸ Como exemplo, podemos citar toda a produção artística neoclassicista que foi analisada sem considerar as operações do desejo nas obras de arte. Fora das obras, os textos teóricos de Johann Joachim Winckelmann sobre a arte ideal grega, fundamento conceitual da teoria da disciplina da História da Arte, foram interpretados pela Historiografia de Arte sem considerar o forte tom erótico do autor, ver: SOLOMON-GODEAU, 2004; FEND, 2003.

²⁹ Um exemplo clássico é a obra prima *David* (c.1440), de Donatello (1386-1466), que recebeu novas luzes interpretativas sobre a constatada feminilidade do nu masculino a partir dos estudos de Adrian Randolph. (RANDOLPH, 2004, p. 35-52)

A Renascença inaugurou um fenómeno no que diz respeito à representação do corpo, de uma amplidão considerável e mais durável do que a reflexão sobre as proporções geométricas: a presença do corpo nu, seja ele feminino ou masculino, na pintura, na gravura, na escultura e na arquitetura. Segundo Panofsky (1991), essa multiplicação da representação artística do nu se fundamenta num processo geral da Renascença descrito por “síntese reencontrada” dos motivos formais e dos temas tratados. Apoiada pelo aumento dos temas abordados, pelo crescimento quantitativo das obras produzidas e pela variedade de suas destinações, essa síntese reencontrada dos motivos e dos temas aumenta as possibilidades oferecidas à representação do nu. A ampliação da iconografia a partir de temas mitológicos de Homero e Ovídio com seus numerosos deuses, deusas, heróis e ninfas, assim como as alegorias (a força ou a caridade entre outros exemplos) já presentes, justifica pela narrativa a nudez física, tão marcante no manual “Iconologia” (1593), de Cesar Ripa, que serviu para os dois séculos seguintes. Além da iconografia mitológica e alegórica aparece o gênero do retrato nu, na vertente alegórica ou na chave erótica, intensivamente elaborado na Escola de Fontainebleau³⁰ – reconhecida pelas produções de conotação decorativamente sensuais.

Paralelamente à iconografia mitológica o corpo encontra na arte religiosa igualmente uma amplitude da nudez que tradicionalmente foi reservada para as cenas da criação, bem como do Cristo crucificado e de algumas almas condenadas ao inferno. O corpo despido da Renascença aparece em cenas do Antigo Testamento (como Susanna e os anciões, Betsabéia no banho, David e Golias em luta) e cenas de martírio (Santa Águeda, São Sebastião, por exemplo) ou até santos e santas fora do contexto narrativo (Santa Maria Madalena penitente, João Batista no deserto). Porém, a invasão da imagem do corpo nu durante o século XVI em lugares religiosos nem sempre aconteceu de forma tranquila.³¹

Assim, a representação da nudez tem várias conotações e é específica para o seu lugar de destino. Concordando com Nancy consideramos a nudez uma invenção (NANCY apud

³⁰ A Escola de Fontainebleau se refere à produção artística francesa no final do Renascimento (de 1530 até início do século XVII) com centro no Castelo de Fontainebleau.

³¹ A lascividade dos fiéis e uma certa hipocrisia de outros mais, como no caso da correção do afresco do Juízo Final na Capela Sistina executada por Daniele da Volterra (1509-1566), resultaram na remoção das obras. Só mais tarde, na época barroca, quando a Contrarreforma condenou o excesso da exposição do nu nas obras sacras, é que, com a encenação teatral dos afetos espirituais com sua manifestação física, as artes visuais começam a organizar a gestão do corpo individual ou coletivo. “O corpo do Cristão ‘infalivelmente desastoso’ é salvo e redimido pelo exemplo desses corpos santificados pela sublimação de seus instintos.” (ARASSE, 2008, p. 556). É no final do XVIII que o corpo sublime vai anunciar uma crise da representação clássica demonstrando, cada vez mais, um reconhecimento do obscuro poder do corpo em suscitar, por si mesmo, afetos visualmente muito persuasivos.

ARASSE, 2008, p. 558). A invenção do nu em arte se situa diante de um paradoxo porque, de um lado, ela é indissociável da consciência cristã do corpo nu como pecado e, portanto, consciência da vergonha e, de outro lado, apesar das condenações da Igreja, a erotização do olhar nas sociedades europeias veio substituir, na Renascença, a difusão da *imageria* mitológica fora de seus círculos tradicionais de recepção.

Quanto à narrativa mitológica, os corpos masculinos ou femininos que encarnam plasticamente a beleza encontram suas origens nos cânones da arte clássica antiga. Partindo dos personagens mitológicos refletimos num primeiro momento sobre algumas figuras masculinas e femininas devido à sua centralidade na produção das representações artísticas do corpo no período aqui analisado.

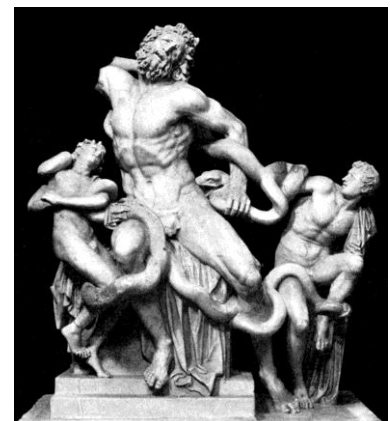
Os protagonistas masculinos são as estátuas de *Apollo* (Fig.6), ideal da beleza masculina com calma e clareza divina; de *Hércules* (Fig.7), a incorporação da energia e a expressão de emoções no momento do triunfo; ou o seu contrário, o nu masculino sofrido e dolorido que encontramos na expressão do *pathos*, como na figura canônica do *Laokoon* (Fig. 8).



(Fig. 6) Leochares (atribuído), *Apollo de Belvedere*, 350 a.C., mármore, 2,24 m, Museu do Vaticano, Roma.



(Fig. 7) Glykon, *Hercules Farnese*, cópia romana de 215 a.C., Museu Archeologico Nazionale di Napoli.



(Fig. 8) *Laokoon*, c.150 a.C., mármore, Museu do Vaticano, Roma.

As três figuras representam uma masculinidade ideal de um ser humano universal, refletindo uma masculinidade heroica ao evocar força, energia, *pathos*, em proporções harmoniosas que remetem às faces retangulares de templos, a um desejo controlado pela razão e pelo intelecto, a um físico marcado pela linearidade e pelo equilíbrio.

São os corpos dos Deuses, dos Adãos, dos santos e dos reis que materializam ao longo da história da arte esse único visível ideal da masculinidade hegemônica e provocam uma fascinação pelo corpo nu a partir de um mito do masculino.³² Entendemos com Connell que a modernidade não produziu apenas um aparente modelo de masculinidade, mas sim diversas formas de viver o masculino, embora só uma tenha se tornado visível: “uma determinada forma hegemônica de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela” visto que existem “[...] diferentes formas de usar, sentir, e mostrar os corpos masculinos” (CONNELL, 1995, p. 200). A escultura clássica da antiguidade que tanto foi referencial para as épocas da Renascença e do Neoclassicismo incorporou a masculinidade como valor universal e como padrão, sendo o corpo nu masculino a medida da perfeição do belo (LUCIE-SMITH, 1999, p. 42).

Apesar da predominância da masculinidade hegemônica observamos em ambos os períodos que existem outras aparências masculinas também. Como variação da imagem heroica, Lucie-Smith chama atenção aos corpos masculinos feminizados dos jovens adolescentes ou andróginos (Ibid., p. 58). Na Renascença podemos apontar *O David* (c.1440, Fig. 9), de Donatello (1386-1466) – a primeira escultura concebida para o espaço livre independente da arquitetura para o jardim do Palácio dos Médici.

³² Sobre o mito da masculinidade, ver: OLIVEIRA, 2004. p. 20.



(Fig. 9) Donatello, *David*, c.1440, bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florença.

(Fig. 10) Donatello, *David* (detalhe), c.1440, bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florença.

A nudez do jovem *David*, um dos ícones mais famosos da cultura florentina do século XV, chama a atenção pela forma graciosa e a anatomia feminizada. Sua postura sublinha a forte expressão e o apelo erótico. A partir do conceito de “homossociabilidade”, Randolph (2004) analisa a escultura como forma visual das práticas sociais e sexuais de uma masculinidade múltipla enredada numa alegoria política e num discurso de relações amorosas e posições morais. A representação escultórica indica que o *David* foi criado, exposto e percebido numa cultura local de Florença, onde as estruturas sociais e políticas foram publicamente codeterminadas pela sexualidade e pelo desejo entre os homens.³³

A obra de Donatello demonstra a presença de outras masculinidades num período em que a hegemonia racional sobressaiu. Existe uma tendência observada por uma vertente de estudos feministas de que o nu masculino saiu “oficialmente” da imagem erótica na Renascença e se estabeleceu como sujeito racional e intelectual em frente do quadro.³⁴

³³ Sobre a análise do *David* de Donatello sob o conceito do olhar homosocial, que busca transtornar esse “olhar tradicional” no binário (homo ou heterossexual) e pretende indicar prazeres oprimidos e ocultos entre homens, que eram sublimados num olhar cultural que unia os homens de todas as classes de maneira pública ou secreta, ver RANDOLPH, 2004, p. 35-52.

³⁴ Hammer-Tugendhat observa no seu artigo sobre a autonomização do nu e a diferença do sexo que a estetização do corpo feminino na obra de Jan van Eyck e Bellini ocorre paralelamente com a saída do corpo masculino da imagem erótica. A privatização do nu, quer dizer, o momento em que a nudez saiu do contexto

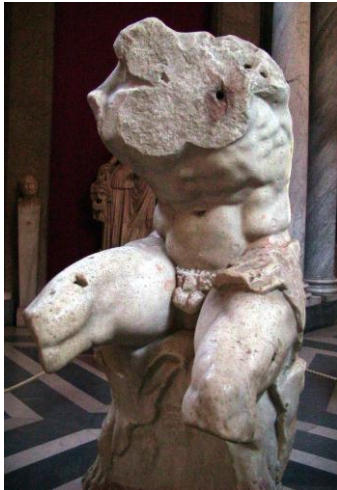
Concordamos com essa observação, em geral, que estabelece o olhar como instrumento de poder e controle, entretanto chamamos a atenção para o fato que esse posicionamento binário artista –masculino – modelo feminino, reforça a concentração numa matriz normativa heterossexual de concepções bipolares.³⁵ A escultura de *David* e outras obras de arte que recentemente foram analisadas, para além da visão dicotômica, trazem à tona, de um lado, a existência de representações de masculinidades menos visíveis na sombra da hegemônica³⁶, e de outro, que esses trabalhos apontam para uma análise construída fora da matriz normativa da heterossexualidade para poder entender as inscrições culturais sutis no corpo e seu sentido no mundo. O olhar *queer* a partir da *performatividade* de gênero de Butler (1993) esclarece os processos discursivos que estão fora dessas dicotomias para tratar da materialização do sexo nos corpos e todas as expectativas criadas.

Com mais um exemplo, da época do Neoclassicismo em meados do século XVIII, queremos analisar o nu masculino dentro das concepções acadêmicas que concebem o estudo da figura humana na Academia de Arte e, no nosso caso, na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro no século XIX, de que tratamos no terceiro capítulo. Os escritos teóricos sobre “Reflexões sobre a arte antiga” (1755) do arqueólogo e teórico de arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) detectaram a beleza ideal de um nu heroico na figura do atleta na Grécia. O atleta grego, de modo geral apresentado em sua perfeição nas esculturas, modelou a configuração de um homem vigoroso até ao século XX.

eclesial nas imagens do banho de fonte de juventude para os quartos privados de seus comitentes, ela foi descrita no corpo feminino. A versão de Cranach Junior em 1546 parece ser a última desse tema representado. (HAMMER-TUGENDHAT, 2006, 89).

³⁵ Esse ponto de vista estabelece toda a assimetria (POLLOCK, 1998) e as dicotomias no campo da arte. Além de artista e modelo que advêm da oposição de cultura versus natureza, masculino versus feminino, foram construídos no sistema das artes os binários de linha versus cor e de texto versus imagem.

³⁶ Citamos aqui os retratos líricos de homens por pintores venezianos como Ticiano, Giovanni Cariani e Palma Il Vecchio no século XVI, cf. KOOS, 2004; no século XVII, as esculturas *Hercules* (1662) e *Milon de Kroton* (1671-82) de Pierre Puget (1620-1994) escultor oficial de Louis XIV, cf. HERDING, 2004, p. 137-160.



(Fig. 11) Apollonius, *Torso de Belvedere*, mármore, 1,59m, Museu Vaticano, Roma.

Com essa imagem do corpo perfeito o tratado teórico auxiliou a propagar o culto ao corpo masculino ideal como ele foi, por exemplo, modulado pela ginástica e esporte no século XIX. Winckelmann diferencia “a beleza severa” a partir do *Torso de Belvedere* (Fig.11) representando a força e a perfeição muscular, da “Beleza graciosa” de um *Apollo* (Fig. 6), como outra fundamentação para o nu masculino ideal que deve oferecer visibilidade total do corpo masculino sublinhando sua perfeição física e política (ZERNER, 2008).

De forma particular, Winckelmann declara o jovem como variedade de tipos de beleza e celebra esse ideal. É interessante que o jovem com sua linha claramente contornada na arte neoclassicista concorra com os códigos de percepção e representação do corpo feminino. A linha, elemento existencial do desenho, que na concepção acadêmica francesa é considerada a base do *méthode classique* da razão e da moralidade didática, é atribuída ao sexo masculino por seu valor metafísico. A linha correspondente ao sexo pode ser firme, nítida e fechada para o corpo masculino, contornando o “homo clausus” (FEND, 2003, p. 29) ou ela assume, para um corpo feminino, um caráter mais fluido e ondulante³⁷. O corpo jovem masculino por apresentar a linha sinuosa e outros aspectos anatômicos, como, por exemplo, um rosto fino, une qualidades masculinas e femininas.³⁸ Percebe-se que na teoria neoclassicista de Winckelmann o privilégio da masculinidade hegemônica também não se sustenta.

³⁷ No terceiro capítulo, com os desenhos dos arquivos da AIBA, aplicaremos os conceitos da linha no neoclassicismo.

³⁸ Fend interpreta essa mescla quase andrógina, como discurso visual sobre um corpo cuja concepção se transformou de modelo de sexo único (categoria sociológica) para um modelo de dois sexos (categoria ontológica), como Laqueur (2001) aponta para o século XVII. (FEND, 2003)

O nu masculino saiu tendencialmente da pintura erótica na Renascença, mas permaneceu como prática de estudo do modelo ao vivo nas academias de arte para o desenvolvimento da pintura histórica. Assim, o nu masculino tem um grande vínculo com as instituições de ensino onde seu caráter homosocial foi intensamente vivido especialmente nos momentos da Revolução Francesa no *atelier* de David, um coletivo de ideias políticas e uma nova autoconsciência artística, o nu masculino serviu como meio de autorepresentação. Era um espaço de convivência de homens que não só cultivavam virtudes militares e estaduais, mas também compartilhavam todo o espectro das qualidades humanas desde o heroísmo nas batalhas até a beleza erotizada.



(Fig. 12) Jacques-Louis David, *Juramento dos Horácios*, 1784, óleo/ tela, 330 × 425 cm, Musée du Louvre, Paris.

Na pintura o nu masculino em seus contornos fechados representa, desde a Renascença com sua orientação à Antiguidade, a corporificação dos valores universais da humanidade que tem seu retorno na arte neoclassicista, vinculada agora a um apelo patriótico, como fica evidente na pintura histórica de Jacques-Louis David *Juramento dos Horácios* (1784, Fig. 12). Especialmente nos âmbitos institucionais das academias de arte, aparato da elaboração dos símbolos da nação, o nu masculino circulava intensamente num espaço exclusivamente frequentado por homens (FEND, 2003, p. 30). Fend chama atenção que o dualismo dos sexos como nessa pintura de Jacques-Louis David mostra a concepção do masculino e feminino numa dimensão política a partir da separação do espaço público e privado, ideia inerente à República. A concepção política do homem situa o masculino como “sujeito rachado, fragmentado” (FEND, 2003, p. 11). De um lado, ele tem o privilégio de poder se mover entre as duas esferas, mas, de outro, ele estava submetido ao conflito de interesses entre a moral privada e pública, isto é, um conflito entre a necessidade pessoal e

a determinação pública. Assim, Fend aponta que a crise do sujeito moderno atinge, nesse sentido, muito mais o homem.³⁹



(Fig. 13) Jacques-Louis David, *A Morte de Bara*, 1794, óleo/ tela, 119 x 156 cm, Musée Calvet, Avignon.



(Fig. 14) Jean Broc, *A morte de Jacinto*, 1801, óleo/ tela, 175 x 120 cm, Musée Rupert de Chièvres, Poitiers.

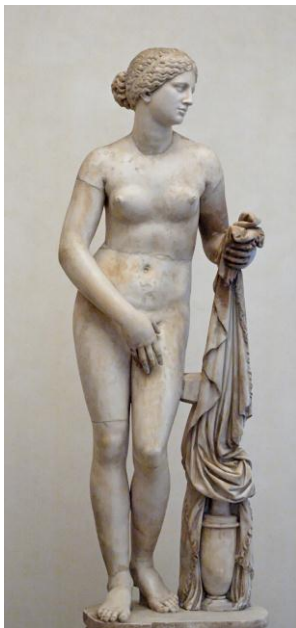


(Fig. 15) Anne-Louis Girodet-Trioson, *Endimião*, 1791, óleo/ tela, 198 x 261 cm, Louvre, Paris.

Ao mesmo tempo em que temos as representações heroicas de uma masculinidade viril na pintura histórica, encontramos na celebrada figura do jovem outra conotação do masculino. Em sua ambiguidade, o jovem glorificado nas teorizações por Winckelmann e executado por Jacques-Louis David, por exemplo, da pintura da *Morte de Bara* (1794, Fig. 13), indica a apropriação da cultura antiga como norma do ideal atemporal juvenil e, também, a partir da historicidade da antiguidade, expressa uma relação melancólica. Uma melancolia que se manifesta na figura do jovem remetendo à valorização do homoerotismo daquela época (FEND, 2003, p. 10). As pinturas dos nus líricos sensuais de Jean Broc (1751-1850, Fig. 14) e Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824, Fig. 15) também apresentam corpos masculinos feminizados com um forte tom homoerótico. O fato de que certos nus masculinos eram percebidos como feminizados e que essa atribuição era na maioria das vezes pejorativa, pode indicar que as imagens de uma masculinidade erotizada e passiva entravam em conflito com as concepções dominantes da masculinidade burguesa que começava a se constituir por volta de 1800.

³⁹ Sobre a ruptura na história e na percepção do corpo na mudança para um sujeito masculino moderno, ver: OUTRAM, 1989.

Analizamos aqui representações de corpos masculinos que atendem ao “mito da masculinidade” (OLIVEIRA, 2004, p. 20) hegemônica e outros que se agrupam em torno dele e tendem a estar aquém da virilidade esperada assumindo uma aparência feminizada. Ambos os corpos masculinos, dentro e fora da hegemonia, evocam grande fascinação e um forte erotismo. Constatamos a problemática que, apesar da concepção rigorosa e moral da arte clássica, especialmente da neoclássica, que será o alicerce da produção artística no Brasil, existem pontos de fuga indicando a variedade de práticas culturais.



(Fig. 16) Ludovisi, *Cnidian Aphrodite*, século IV a.C., cópia de mármore, Museu do Vaticano, Roma.

Quanto aos nus femininos, eles retomam desde a Renascença as iconografias antigas das duas Afroditas, uma *korai celestial* e outra *vulgar*, a Knidian Aphrodite de Praxiteles (Fig. 16), que receberam posteriormente os títulos *Venus Coelestis* e *Venus Naturalis*, consideradas pelos filósofos renascentistas como gêmeas. Representando a beleza física do corpo feminino numa harmonia geométrica, é essa linha curvada do corpo feminino - *déhanchement* - que realça o símbolo do desejo⁴⁰. Marsilio Ficino, no seu comentário sobre ‘Symposium’ de Platão, descreve de forma apaixonada essa figura que vai se tornar um motivo crucial e permanente até o século XX na representação do corpo feminino:

⁴⁰ Os diferentes cânones temáticos do corpo humano: harmonia, energia, êxtase e *pathos* foram desenvolvidos por Kenneth Clark. Apesar dos vários problemas conceituais desse estudo, essas linhas formais ajudam a pensar as variações e as permanências temáticas do corpo que percorrem a história da arte, ver: CLARK, 1956.

Vênus para Humanitas é uma ninfa de beleza excelente, nascida do Céu e mais que outros amada por Deus nas alturas. Sua alma e mente são Amor e Caridade, seus olhos Dignidade e Magnanimidade, suas mãos Liberalidade e Magnificência, seus pés Beleza e Modéstia. O conjunto é, então, Temperança e Honestidade, Encanto e Esplendor. Ah, que beleza requintada (FICINO apud CLARK, 1956, p. 84-85).⁴¹

Sob essa influência neoplatônica, em Florença vários artistas como Sandro Botticelli criaram a *Venus Celestial* nascendo do mar e em Veneza, de forma mais tangível, os artistas Giorgione (1477-1510) e Ticiano (1488/90 – 1576) traçaram as linhas da *Venus Naturalis* dentro da paisagem, formando as bases da pintura pastoral.

As representações no que diz respeito ao motivo da energia são reservadas para os corpos masculinos, já as representações do nu feminino que abordam esse motivo emprestam o motivo da narrativa das mulheres de Esparta⁴². Ao contrário do nu enérgico, o nu do êxtase é possuído de um poder irracional a partir de uma concepção dionisíaca e encontra sua materialização em cenas de dança e símbolos de renascimento, ambas vinculadas, em sua maioria, à representação de corpos femininos.

Carlo Ginzburg, em “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI” (1989), descreve essa invasão do corpo nu na imagem Seiscentista, de modo geral, como um processo histórico cujo início emerge a partir da *luxúria* em sentido erótico. A erotização do olhar, por sua vez, teve aberto o seu caminho na Renascença devido às circunstâncias históricas específicas, tais como a difusão das estamparias e a circulação das imagens mitológicas de nus sem restrições fora dos meios cultos que eram seus destinatários tradicionais. Citando Santo Agostinho, Ginzburg aponta que a imagem erótica visa excitar sexualmente o fruidor através de uma identificação *imaginária* a partir de duas relações que atuam e que dependem dos códigos culturais e estilísticos. Quando a relação entre a realidade do espectador e a realidade da representação é homogênea e a imagem está voltada para o alto – por exemplo, imagens mitológicas ou religiosas –, ela é trágica e sublime. Quando a relação entre as duas realidades é heterogênea e a imagem está voltada para baixo, por exemplo, o cotidiano e as cenas de gênero – torna-se cômica ou vulgar. (GINZBURG, 1989, p. 119-121). As imagens eróticas – sublimes ou vulgares – percorrem,

⁴¹ Do original: “*Venus for Humanitas is a nymph of excellent comeliness, born of Heaven and more than others beloved by God on high. Her soul and mind are Love and Charity, her eyes Dignity and Magnanimity, her hands Liberality and Magnificence, her feet Comeliness and Modesty. The whole, then, is Temperance and Honesty, Charm and Splendor. Oh, what exquisite beauty.*” (Tradução livre)

⁴² Delacroix (1798-1863) e Degas (1834-1917) executaram pinturas com esse tema.

segundo o historiador, apenas o circuito icônico privado, embora a representação da nudez também apareça em imagens localizadas no coletivo, como as imagens religiosas.



(Fig. 17) Giorgione, *Vênus adormecida*, 1510, óleo/ tela, 180 x 175 cm, Gemäldegalerie, Dresden.



(Fig. 18) Ticiano, *Concert Champêtre*, 1510, óleo/ tela, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.

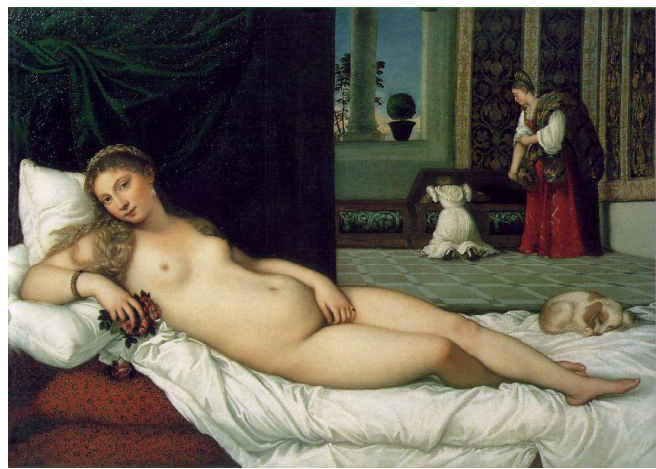
Ainda conforme Arasse (2008), são várias as modalidades que fixam a representação erótica do corpo ao longo do tempo pelas práticas artísticas e sociais. A modalidade que traz à tona o caráter inventivo da erotização da representação do corpo e que igualmente significa um dos mais importantes motivos da *imageria* erótica europeia até o século XIX é o corpo nu feminino deitado. Clark vincula esse motivo, como *A Vênus adormecida* (1507-08, Fig. 17) de Giorgione ou o *Concert Champêtre* (1510, Fig. 18) de Ticiano, com as representações de bacantes dos típicos *Bacchic sarcophagi* da Antiguidade, que reaparecem no início do século XVI em uma fusão das lendas de Ovídio e Virgílio: o corpo sensual feminino como elemento da paisagem natural para uma Arcádia. (CLARK, 1956, p. 122). O corpo nu feminino na natureza remete igualmente à pose da antiga Ariadne adormecida, que faz dela uma ninfa ou com seu título moderno, uma Vênus. Os primeiros nus femininos deitados fora do contexto narrativo da pintura europeia foram pintados nos tampos das arcas de casamento, cujo contexto sociocultural – o matrimônio – legitimava propriamente a sexualidade.

Giorgione elaborou com a *Vênus adormecida* (1507-1508, Fig. 17), destinada a esse lugar privado dos quartos, uma iconografia canônica que estará presente, com algumas variações, ao longo dos três séculos seguintes: o corpo feminino deitado e à disposição com o braço erguido e a axila à mostra – tipo da *Vênus anadyomene*, apesar de estar em pé em

vez de deitada, também apresenta o corpo nu disposto (Fig. 19). A *Vênus anadyomene* quer dizer “Vênus saindo do mar”, uma variação da representação de Afrodite já descrita por Plínio nas Histórias Naturais, que se encontra no momento de levantar o cabelo. Esse gesto se refere a um código cultural e estilisticamente elevado, pois se trata de uma imagem sublime, tal como foi observado por Ginzburg. Trinta anos depois da *Vênus* de Giorgione, Ticiano retira a representação do contexto matrimonial e justifica apenas a nudez pela legitimação mitológica, evocada pelo título *Vênus de Urbino* (1538, Fig. 20).



(Fig. 19) Ticiano, *Vênus anadyomene*, 1525, óleo/ tela, 75,8 x 57,6 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



(Fig. 20) Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538, óleo/ tela, 119 x 165 cm, Galleria del Uffizi, Florença.

Os gestos da figura feminina foram modificados de maneira que uma operação ambígua de mostrar-ocultar em torno do corpo feminino pusesse em jogo a pilosidade íntima da figura. O artista oferece ao olhar do observador a nudez feminina como um espetáculo proibido, cuja encenação retórica constitui um *leitmotiv* da apresentação erótica do corpo. Por isso a Renascença é considerada pela literatura feminista como ponto de partida paradigmático para o “regime escópico” dos tempos modernos, dominado pela fantasia monocular da perspectiva cônica e pela autonomia quase divina do artista.⁴³

⁴³ Estudos sobre o olhar como instrumento de poder na Renascença, ver: SIMONS, Patrícia. The Gaze, the eye, the profile in Renaissance Portraiture. In: *History Workshop: A Journal of Socialist and Feminist Historians* (1988) Nr. 25, p. 4-30; HAMMER-TUGENHARDT, Daniela. Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: ERLACH, Daniela; REISENLEITNER, Markus; VOCELKA, Karl (Org.). *Privatisierung der Triebe?*

Concordamos que a mulher se tornou, a partir desse momento, em grande número, imagem e objeto de observação. Portanto, não pretendo negar a maior presença do corpo feminino explorado pelos devaneios dos protagonistas masculinos na arte ocidental, ancorado na imbricação entre os ideais de racionalidade, postulados científicos e o ideal moderno da masculinidade legitimando a supremacia androcêntrica, uma vez que a matriz normativa de heterossexualidade foi se consolidando como norma. Mas não vemos sentido, diante do novo parâmetro dos *queer studies* e dos estudos de masculinidade, considerar a argumentação de que a objetivação da mulher na imagem é apenas uma função da fantasia masculina, essa explicada pelo sistema de pensamento freudiano, no prazer do olhar, “escopofilia”, como um dos instintos básicos a partir do qual o instinto sexual adulto se desenvolve (PARKER e POLLOCK, 1981, p. 116; GARB, 1998 p. 221). Em vez de focar o olhar binário do homem como *voyeur* e a mulher como objeto desejado, pretendemos abrir a configuração do olhar e suas tramas entre os agentes no que diz respeito às várias possibilidades e como essas tramas de olhares definem uma ideia de sexualidade do representado ou da representada.

O arquétipo da *imageria* erótica europeia se modela no corpo feminino de imediato e desenvolve suas explanações no trabalho pictórico por meio da carnação, com o trato da pele da figura. Até podemos dizer que a encenação retórica da nudez desloca-se para tal atenção encarnada e epidérmica que faz do corpo em representação um corpo a corpo com a própria pintura, de maneira que a tela se torne a pele do pictórico por ser a epiderme do corpo em representação. Essa relação construída entre corpo pictórico e carne humana tangível encontra-se em várias observações, como a de Marcos Boschini (1674) sobre a Vênus de Ticiano:

Ele [Ticiano] recobria essas quintessências de camadas sobrepostas de carne viva, até que só o sopro parecesse faltar-lhe. [...] Ele terminava os últimos retoques esfregando diversas vezes com o dedo as passagens das partes claras às semitingidas. [...] Outras vezes, sempre com os dedos, ele punha uma mancha negra num canto, ou então de uma ponta de vermelho ele realçava uma carnação como de uma gota de sangue. (BOSCHINI apud ARASSE, 2008, p. 562).

É como se o artista, trabalhando com os próprios dedos, tocasse esse corpo sensual criado por cores carnavais. Numa observação de Paul Valery, o filósofo revela essa intensa relação intrínseca a uma pintura do corpo feminino em representação:

Quando Ticiano apresenta uma Vênus puramente carnal, suavemente estendida em púrpura e em toda a plenitude de sua perfeição enquanto deusa e tema para a tinta, fica óbvio que para ele pintar quer dizer acariciar, uma conjunção de duas sensações voluptuosas em um único ato supremo no qual o autodomínio e o domínio de seu veículo foram identificados com a pose dominadora da própria beleza, em todos os sentidos (1936, p. 48 apud GARB, 1998, p. 229).

Além do sentido do olhar, é o sentido do tato que se revela e que é fortemente explorado pela prática dos coloristas que celebram, pela cor, a carnação e a vida palpitante sob a pele. Nascendo do espetáculo da carne está o prazer da cor que se exprime sob a forma do desejo de tocar. Junto com a retórica perturbadora da carnação colorista⁴⁴, os efeitos estéticos provocam emoções e descrições mais entusiásticas no espectador cujo corpo experimenta uma nova articulação sensorial que o leva a seu extremo: a erotização do olhar. Assim, o corpo colorista, tal como fez o pintor Peter Paul Rubens (1577-1640), passa a impressão para o espectador que seus olhos são dedos, experimentando uma sensibilidade quase alucinatória que faz da erotização da visão o toque como seu equivalente. Essa erotização carnal do corpo em representação é vinculada historicamente, tanto na prática artística quanto na teorização, mais ao corpo feminino do que ao masculino. É o corpo *genereficado* e carregado de desejos que encarna a massa pictórica e não, a linha. Esta era atribuída ao sexo masculino por seu valor racional e metafísico. O crítico de arte e estudioso Charles Blanc (1813-1882) na sua famosa “Gramática de Artes e Design” (1863), que revela em todos os elementos da linguagem visual (linha, cor, desenho, pintura) uma diferença de gênero, atribui a cor ao sexo feminino e associa seus valores ao casal do pecado original:

O desenho é do sexo masculino em arte, a cor o sexo feminino. A união do desenho e da cor é necessária para engendrar a pintura, assim como a é a união de homem e mulher para engendrar a humanidade. (...) O desenho deve conservar a preponderância sob a cor. Senão a pintura se torna ruim. A pintura seria perdida por causa da cor, como a humanidade era perdida por Eva (2000[1863], p. 370).

⁴⁴ Encontramos nas observações de Roger de Piles a questão da perturbação pelo colorido deduzido da teoria clássica e suas três funções da retórica ciceroniana: *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (tocar). “*Movere*” quer dizer tocar a partir da retórica da pintura em termos de efeitos, a partir da eloquência de seu colorido, assim Roger de Piles define “a finalidade da pintura não é instruir, mas perturbar.” (DE PILES apud LICHTENSTEIN, 1989, p. 182).

Blanc moraliza com a alusão ao pecado primordial todo fazer artístico. As teorias de arte contribuem para uma *genereficação* dos fundamentos da linguagem visual. A linha nítida e fechada é associada ao masculino, ou fluida para o feminino, já a cor obtém uma conotação feminina. No seguinte tópico aprofundamos a relação entre a teoria de arte e os discursos científicos e o fazer artístico.

Entendemos o corpo feminino em representação como fetiche da beleza sensual, o que é diferente do belo ideal como valor universal reservado para o nu masculino sob os preceitos clássicos. A problemática em torno da glorificação do corpo em sua representação clássica – sendo uma a preocupação com as proporções do corpo humano e outra, a carnção pictórica em prol de uma beleza sensual e uma erotização do olhar – fundamenta nossa compreensão do corpo. O corpo clássico, o idealizado, civilizado ou o anticlássico, o grotesco, animal ou sublime, todos eles compõem o terreno complexo que não permite a definição de um tipo de corpo para uma época ou um estilo artístico, pois são vários os corpos masculinos e femininos. Certamente pode-se observar tendências ou gostos predominantes, como no Barroco, quando a representação tende para um exagero para evocar mais o *pathos* nas obras de Caravaggio (1571-1610) e Rubens (1577-1640), mas na mesma época existem as imagens clássicas de Annibale Caracci (1560-1609). A ideia da glorificação clássica do corpo é, como já dito, uma construção que discorda da realidade da natureza e de sua variedade, desfigurando, por fim, essa beleza ideal. O esforço de explicar cientificamente e constituir de forma civilizada e clássica o corpo convive, de modo contraditório, com o interesse e o fascínio despertados pelas anomalias, monstruosidades e barbáries do ser humano.

As representações visuais do corpo são o lugar onde as implicações sociais e ideológicas se materializam como pensamento, fantasia e investigação, trazendo consigo sempre a marca de gênero. Sejam eles corpos nobres, grotescos, sublimes ou horríveis, todos eles têm sexo e com isso *genereficam* o corpo, regulando mediante um conjunto de implicações políticas e culturais a representação do corpo na arte. São as linhas e as manchas de tinta que marcam os contornos dos corpos, sejam eles retos, sinuosos, magros ou gordos. O corpo como objeto artístico opera com as ferramentas das proporções, da perspectiva e noções de beleza das formas e seu repertório iconográfico. As proporções de um corpo masculino ou feminino, a perspectiva cônica da visão monocular do sujeito autônomo dos tempos modernos, as formas geométricas guiadas pela linha da razão ou os

campos de cores mais táteis e sensuais, as histórias narradas de assuntos sérios de relevância moral ou graves catástrofes, formam os pontos da visualidade consolidada na matriz heterossexual. Os discursos anatômicos, higienistas e pedagógicos com que as imagens do corpo se aliam para fortalecê-las ou contradizê-las e que analisaremos em seguida, funcionam dentro dessa mesma matriz heterossexual, uma vez que a diferença sexual a partir do século XVIII recebeu sua chancela científica na concretude dos corpos biológicos.

1.2 O corpo artístico na teia dos discursos científicos

Em geral o culto ao corpo com seus desafios artísticos de proporção e encarnação do belo é indissociável das práticas sociais para as quais os artistas estavam atentos e participavam ao construir uma representação iconográfica da figura humana. Arasse (2008) destaca, de um lado, a importância da ciência anatômica, que como conhecimento médico esclarece a interioridade física invisível. Esse saber se insere com uma voz enfática na disciplina da anatomia artística que resolve a aparência ou a não aparência desse interior invisível. De outro lado, a instituição de regras e comportamentos, ou o que se pode chamar civilidade, igualmente tem efeito nas representações do corpo. As condutas de comportamento, como podemos observar com Elias (1990), elaboram um controle e a manutenção de um corpo socializado e civilizado.

Podemos agregar a essas duas práticas mencionadas outros discursos como o discurso higiênico com os cuidados corporais tanto visíveis como invisíveis, o discurso racial, que determina a partir de critérios comparativos o corpo com uma aparência étnica. Todos esses discursos estabelecem observações *genereficadas* sobre os corpos masculinos e femininos e constituem simultaneamente uma consciência moderna do corpo em sua estrutura física e em sua sociabilidade.

A anatomia e a civilidade se baseiam no princípio de que o indivíduo humano não se resume apenas a um corpo ao qual ele é imediatamente identificável, mas que ele tem esse corpo, do qual ele é fisicamente dependente e pelo qual ele é socialmente responsável, tal como Sarasin (2001) observa acerca da constituição do corpo moderno no século XIX. As imagens dos séculos XVI ao XVIII mostram como esse fundamento da modernidade antropológica do corpo é adquirido, uma vez que existem, até ao final do século XVIII, resistências difusas que, ao buscar a expressão de um temperamento nos traços físicos do corpo, afirmam uma indissociabilidade do ser espiritual do indivíduo e da sua configuração física: o corpo como um repertório de sinais espirituais a decifrar. É nesse período séculos XVI ao XVIII que as imagens denotam um fascínio por tudo o que contradiz a exaltação ideal do corpo, especialmente no século XVIII, como reação contra a sua glorificação clássica. A apresentação de suas imperfeições tem sucesso como imagem grosseira, não civilizada do corpo. Esse corpo grotesco, popular ou rústico se opõe à representação do homem civil que

aprendeu a controlar a expressão de seu corpo para manifestar-se de modo civilizado, mas também para dissimular ou fingir sua disposição interior, como diz Lebrun (apud ARASSE, 2008, p. 600). Porém, um outro corpo se coloca contra a construção social do corpo clássico e exibe o impasse: é aquele sublime nas imagens artísticas no final do século XVII, que revela um lado obscuro e inquieto, no qual não se reconhece mais a ciência, e nem a civilização clássica do corpo. Qual seria, então, o lugar do corpo na arte através dessas práticas e discursos que o constituem em objeto histórico e plural? Limitemo-nos a explorar alguns problemas da relação do corpo com os discursos anatômicos, fisiológicos e higiênicos, com foco no século XIX.

No que diz respeito à anatomia, o artista tem um papel importante na constituição da relação entre a ciência médica, a construção cultural do corpo e as imagens como obras de artes. Além de ser um campo muito complexo devido às circunstâncias proibitivas que cercam a execução anatômica em diferentes tempos, tal ação ganhou rituais e circunscrições próprias nos tempos modernos embrenhando-se no lugar metafórico da imaginação. E assim, não só fascinando pelo puro prazer da descoberta e do conhecimento objetivo e científico, mas também ante as soluções visuais encontradas pelos artistas para lidar com o horror – *pathos*, como temos observado – e a vulnerabilidade do corpo anatomizado. Independente dessas curiosidades que podem ser entendidas como violentas a respeito do ser humano, foram os artistas-anatomistas como Michelangelo (1475-1564) e ainda Leonardo da Vinci (1452-1519) que, com suas próprias dissecações e desenhos, assumiram papel importante na constituição da disciplina moderna – a anatomia – que é contemporânea à exaltação da beleza e da erotização do corpo nas artes. Dois tipos de representação são observados nesta ligação próxima entre imagens anatômicas e artísticas.

Leonardo da Vinci foi promotor de um erotismo de ambivalência sexual e do retrato erótico que permeia as imagens anatômicas, bem como as imagens em analogia com mamíferos inventando uma anatomia fictícia. No famoso atlas anatômico de André Vesálio (1514-1564), “De humani corporis fabrica” (1543, Fig. 21 e 22), ocorre a combinação perfeita de forma e ilustração, produzidas no *atelier* de Ticiano com a participação de outros artistas. Essa publicação pode ser entendida como uma transcrição gráfica de um corpo concebido a partir do modelo mecânico com a exposição de sua estrutura e de seu funcionamento, pois as ilustrações assumem uma forma clássica que gera uma ligação equilibrada entre informações científicas e seu *decorum* cultural.



(Fig. 21) André Vesálio, *Epitome* “De humani corporis fabrica”, nu masculino, Folio 9r, Basel, 1543.



(Fig. 22) André Vesálio, *Epitome* “De humani corporis fabrica”, nu feminino, Folio 10v, Basel, 1543.

A encenação artística e moral do corpo anatômico é menos agressiva ao olhar do observador e até mais didática ao aprendiz, auxiliando na constituição científica da Anatomia moderna, obtendo o seu reconhecimento como disciplina nas ciências médicas e, paradoxalmente, proclamando a autonomia de uma nova ciência do corpo. Os códigos visuais do desenho clássico traduzem os conhecimentos sobre o interior do corpo e por sua “civilidade, as figuras representadas socializam a anatomia” (ARASSE, 2008, p. 573). Schiebinger observa que as poses e os gestos dos desenhos anatômicos de Vesálio são copiados da escultura antiga clássica. (1987, p. 51). Comparando o nu anatômico feminino com a *Vênus Cnidian* (Fig.16), confirma-se a relação formal na pose e no gesto da mão.

O proveito das duas disciplinas – arte e anatomia – foi recíproco, porque para os artistas representarem os corpos na sua maior expressividade atuavam “dissecando a morte para pintar a vida” (PETHERBRIDGE, 1997, p. 7). A anatomia era uma das disciplinas básicas nas academias de artes na Itália de meados do século XVI e desde 1648 era obrigatória na *Academie Royale de Peinture et Sculpture* na França. Porém, a prática era restrita mais aos desenhos bidimensionais de *écorché* e aos livros de anatomia. O interesse principal dos artistas se voltava para o esqueleto e a miologia, especialmente a superfície muscular porque ela guarda os efeitos corporais da expressividade, do movimento e de gênero.

Ambas as atividades, tanto a do anatomista como a do artista, têm como ponto de partida a observação. Portanto, o encontro entre anatomistas e artistas em torno da mesma mesa de dissecação levou da mera observação do corpo para as explicações e os desenhos desse corpo. Essa nova atividade questionadora do *ver* substituiu, ou pelo menos alterou a atividade do imaginar, porque ambos se colocavam diante do corpo real, seja nas dissecações, seja nos desenhos de observação com o modelo vivo nas academias de arte. Não por acaso é o olhar que inaugura, segundo Foucault, o critério epistemológico do conhecimento médico no momento do nascimento da clínica, especialmente no século XIX com o avanço dos estudos fisiológicos: “O olhar clínico tem esta paradoxal propriedade de ouvir uma linguagem no momento em que percebe um espetáculo” (FOUCAULT, 2008b, p. 118). Assim, o olhar como ferramenta básica transforma a aula de anatomia para os artistas numa escola de visão, onde o olho do fisiologista converge com o olho do artista. Entretanto, o artista observe o corpo não apenas como um objeto científico indiferente, uma máquina composta de ossos e carne tal qual, segundo Descartes, aparece num cadáver como matéria de carne e ossos. Dessa maneira, as incarnações figurativas do corpo podem contradizer a concepção dualista da anatomia e demonstrar que o ser humano não é indissociável de seu corpo e que – inerente certa resistência difusa contra as consolidações dualistas - se trata de um “ser do corpo”, algo muito humano que ultrapassa a concepção mecânica do corpo. Já desde Vesálio as encenações de esqueletos demonstram vida, de natureza animada, dançam emotivamente, como diz Petherbridge (1997, p. 27), nos tratados anatômicos do Barroco. É como se ao corpo na arte fosse restituído o sentido da vida.

Quando os artistas representam o corpo humano, eles se confrontam com a tarefa da pintura da pele: uma interface do interior escondido e da sua percepção (externa) visualmente avaliável. Quando a pele não é tema iconográfico como na imagem de São Bartolomeu, a sua representação não é mero elemento estilístico, como tradicionalmente analisado na história da arte, mas sim um objeto discursivo. Já dissemos aqui sobre a pele, no que diz respeito à carnação celebrada e à erotização da imagem, e que se estabelece aí uma analogia entre ver e tocar. No momento em que a superfície do corpo em representação estimula o sentido do tato, a superfície da tela emerge com a pele do corpo, portanto a pele como superfície solicita em geral uma metáfora: a pele como superfície

corporal, superfície da tela e superfície do campo da pintura revela conceitos sobre a sua representação.

Isso fica mais evidente no momento em que o artista, ao cobrir o esqueleto e os músculos com pele, consciente ou inconscientemente representa conceitos dos limites do corpo como também sobre as relações do interior com o exterior. Esse conhecimento é fornecido e elaborado pelos discursos médicos, como os da fisiologia e da higiene. As percepções do corpo e seus limites epidérmicos como contornos e superfícies do corpo mudam num processo de longa duração desde a Renascença até a cultura da burguesia moderna e acomodam sua subjetividade inerente.⁴⁵ Nos textos médicos do século XVIII para o XIX constata-se uma atenção diferenciada aos contornos corporais e suas aparências superficiais. Enquanto os escritos mais antigos na concepção dualística de Descartes associavam o corpo com forças exteriores e a vida dentro do organismo, os textos mais novos conceberam o sistema nervoso como um modelo engendrado. Os médicos-filósofos do Iluminismo descreveram a irritabilidade e a sensibilidade da pele, constituindo o corpo como causa e signo de vida. A ênfase no contorno do corpo e a introdução do termo limite [*boundary*] foram, segundo Sarasin (2001, p. 91), a solução para reconstituir um centro unificado do *self* cujo organismo era dominado pelos milhões de nervos e sensações de fibras musculares. Com isso, a pele ganhou mais destaque e foi considerada, na virada do século XVIII para o XIX, como membrana protetora do corpo, servindo como interface reguladora da troca entre o organismo vivo e o seu ambiente⁴⁶.

Fend observa que antes do discurso médico a teoria de arte neoclássica, na metade do século XVIII, já apontava a significância dos limites do corpo, enfatizando o seu contorno – lembrando que a linha e as formas claras são elementos estilísticos que caracterizam a arte neoclassicista. A linearidade e a clareza das formas contornadas assumem a função como signo pictórico dos contornos do corpo (FEND, 2005, p. 315). Teóricos de arte como o já citado Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) vinculam aspectos estéticos com a cultura física da Antiguidade - atletismo e dietas -, sendo considerado como modelo para o renascimento do antigo na cultura contemporânea. Essa perspectiva proclama, a partir do

⁴⁵ Sobre esses processos, sugerimos a leitura de Mikhail Bakhtin (1968) que analisa a mudança de um modelo antigo baseado num corpo permeável de líquidos para um modelo de corpo individualizado e delimitado; e de Claudia Outram (1989), que corrige o conceito de "*homos clausus*" de Norbert Elias, ao afirmar que o modelo do corpo e do *self* só foi completamente desenvolvido no período da Revolução Francesa.

⁴⁶ Podemos citar a esse respeito o tratado de Xavier Bichat: *Anatomie générale appliqué à la physiologie et la médecine*, publicado em 1801 na França.

programa classicista, uma estética da pureza adotando o invento da antiguidade de um ideal entre equilíbrio e saúde.⁴⁷ Nessa linha, os artistas Jacques Louis David (1748-1825) e Jean-August Dominique Ingres (1780-1867), apesar de suas representações diferenciadas, respondem, nas suas representações do corpo e da pele, sobre pensamentos atuais a respeito da natureza do corpo e da pele (a pele como órgão sensível), bem como às concepções da representação pictórica clássica. Enquanto os artistas neoclassicistas privilegiam a linha e o corpo contornado, Eugène Delacroix (1798-1863), como protagonista do movimento romântico, ou Gustav Courbet (1819-1877), como um dos protagonistas do realismo francês, enfatizam a materialidade da cor e sua massa pictórica, concebendo o corpo mais em termos de carne do que de pele.

Na transição do século XVIII para o XIX, localizam-se, então, pensamentos sobre a materialidade corporal em geral e no trato da superfície epidérmica em específico, assim como concepções da arte enfatizando a superfície epidérmica, como já se tencionava desde a disputa teórica entre os antigos [*querelles des anciens et des modernes*], representado por Nicolas Poussin (1594-1665), e os modernos representado por Peter Paul Rubens (1577-1640).

A representação da pele, portanto, ganha grande atenção nos discursos anatômicos e especialmente nos escritos da anatomia artística do século XIX quando é descrita como lugar da comunicação (FEND, 2005, p. 318). Os textos da anatomia artística criam suas próprias repostas à pergunta “como através da ação harmoniosa dos músculos os movimentos da alma se manifestam no exterior?”⁴⁸, e criam um próprio gênero textual, a anatomia das formas exteriores do corpo humano – muito embora a tradição do estudo da anatomia para artistas tenha mantido, no decorrer dos séculos, a prática convencional do século XVI, isto é, aulas dadas por fisiologistas via desenhos do esqueleto e *écorché* e cópia de ilustrações

⁴⁷ Sobre a questão do renascimento de ideias antigas, Sarasin demonstra que os cientistas higienistas não se referenciam ao sistema do Ancien Regime mas sim, às teorias antigas, especialmente de Hipócrates e Galeno e seus esquemas de organização. Desde o início do século XVIII, os cientistas se distanciam finalmente de crenças e superstição. A mudança neohipocrática inclui observações exatas, crenças das forças curativas da natureza e concepções humoral-patológicas. O Neohipocratismo era o programa iluminista sobre a saúde e os dicionários e manuais do século XIX, tais como, por exemplo, o “*Dictionnaire populaire de médecine usuelle*” de Labarthe (1885), baseiam suas concepções nos “sex res non naturales” da medicina galênica e propõem, no contexto burguês, uma concepção do sujeito a partir de descrições divididas por *circumfusa*, *applicata*, *ingesta*, *excreta*, *gesta* e *percepta*. (SARASIN, 2001, p. 32-45).

⁴⁸ Alguns textos do professor de anatomia na *École des Beaux Arts* (1792-1830) Jean-Joseph Sue: “*Éléments d’anatomie à l’usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs* (1788); de Pierre-Nicolas Gerdy: *L’anatomie des formes extérieures* (1829); e de Paul Richter: *Descriptions des formes extérieures du corps humain*. (In: FEND, 2005, p. 318).

anatômicas. Esses textos da anatomia artística, especialmente o “L’anatomie des formes extérieures” de Gerdy (1829)⁴⁹, davam maior importância ao conhecimento da pele, com sua sensibilidade particular para transformá-la em estruturas visuais do corpo do que propriamente ao saber acerca das dissecações. Nesse sentido, a pele não é apenas um tradutor confiável das formas que ela cobre, mas sim uma intervenção do fisiologista para assistir à inocência do olho:

Assim anatomia vinda em auxílio do olho, dá transparência à pele, e revela à inteligência do artista, as formas da superfície do corpo, recordando-lhe as partes ocultas sob o véu que as cobre. É, portanto, dizer que a anatomia é como uma lupa que dá formas perceptíveis até ao mais ínfimo pormenor, de forma que o artista iluminado pela anatomia pode ver muito melhor. (GERDY apud FEND, 2005, p. 321-322).

Dessa forma, a anatomia melhora e até corrige a visão do artista para que ele consiga pintar as formas exteriores que fazem da pele o elemento legível em respeito ao interior do corpo – modelando e produzindo superfícies que funcionam como lugar de significado e de referências.



(Fig. 23) Jacques-Louis David, *Retrato de Jacobus Blauw*, 1795, óleo/ madeira, 92 x 73 cm, National Gallery, London.

Em retratos de Jacques-Louis David a pele assume a referência da relação do corpo com o seu ambiente. No *retrato de Jacobus Blauw* (1795, Fig. 23), o rosto, as mãos e o

⁴⁹ Já queremos apontar aqui que na Academia de Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro havia um exemplário desse tratado artístico de Gerdy.

cabelo são tratados diferencialmente respeitando a sua materialidade específica. Os tons suaves tornam a pele como espelho de afetos e emoções trazendo à luz aquilo que é invisível: o físico e o psíquico. O artista evoca luzes vindas do exterior que reforçam a relação do corpo e o seu entorno. Por isso os modelos de Jacques-Louis David tendem a ser integrados com um ambiente social e politicamente definido. E um elemento essencial: Fend destaca que David não faz diferença entre a pele masculina e feminina nas suas figuras. Os retratos do casal *Emilie e Pierre Seriziat* (ambos de 1795, Fig. 24 e 25) mostram a representação da membrana sensível sem fazer qualquer diferença de gênero no trato da epiderme.



(Fig. 24) Jacques-Louis David, *Retrato de Pierre Seriziat*, 1795, óleo/ madeira, 129 x 95 cm, Musée du Louvre, Paris.



(Fig. 25) Jacques-Louis David, *Retrato de Émilie Seriziat e seu filho*, óleo/ madeira, 131 x 96 cm, Musée du Louvre, Paris

Porém, tanto na França quanto na Inglaterra a pele da mulher geralmente aparece mais pálida, sensível e transparente, correspondente ao discurso dos médicos-filósofos sobre a sensibilidade específica da mulher – a pele como moldura [*framework*] da diferença de gênero nas representações pictóricas assume um lugar comum no sentido tradicional do sexo. Entretanto, Sarasin afirma que o discurso higienista é menos *genereficado* do que o

discurso médico em geral a respeito das preocupações de saúde, dos órgãos, da pele e dos músculos. A construção da diferença sexual acontece no discurso higienista tendo por fundamento o referencial cérebro e nervos para o gênero e não a pele. A sensibilidade específica feminina é gerada pela relação precária entre estímulo e controle, de modo que o corpo é dominado pelos nervos. O corpo masculino, dominado pelo autocontrole, tem o controle a partir do centro neurológico: o cérebro (SARASIN, 2001, p. 356-450).

David apresenta nos seus retratos no final do século XVIII de forma surpreendente o mesmo trato no tom da pele masculina e feminina, deixando a diferença de gênero em prol de uma ideia de que a pele como membrana sensível de um indivíduo serve como meio de comunicação e intercâmbio com o seu redor e o outro. Para David, prevalecem mais os tratados médicos que destacam a comunicabilidade do órgão da pele independentemente do sexo. Com isso ele não demonstra ter interesse de marcar a diferença de sexo na pele, como acontece no discurso higienista constatado por Sarasin, que trata menos da pele em favor de uma maior atenção ao cérebro e aos nervos. Assim, os retratos de David assumem uma posição particular diante de pinturas oitocentistas que buscam marcar o gênero na pele: David apresenta o corpo e seu limite em conformidade geral com o pensamento médico, científico e epistemológico sobre a pele como agente de comunicação aberta e não faz uma diferença de gênero, que era comum nas representações como as de Ingres.



(Fig. 26) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de Philibert Rivière*, 1804/05, óleo/ tela, 115 x 90 cm, Musée du Louvre, Paris.



(Fig. 27) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de Madame Paul-Sigisbert Moitessier*, 1856, óleo/ tela, 120 x 92 cm, National Gallery, London.

Ao contrário de David, seu aluno Ingres trata a pele de forma fechada em si, hermeneuticamente inclusive, no aspecto técnico da pintura, laqueando o interior físico dos retratados como também o próprio espaço da pintura, como pode ser observado no *retrato de Philibert Rivière* (1804/05, Fig. 26). O artista não deixa refletir o ambiente na pele do retratado. Assim podemos observar que os retratos de Ingres se distanciam do discurso dos anatomistas sobre a comunicabilidade da pele proclamada por Gerdy.

A comparação entre esses dois artistas, da mesma vertente estilística, assinala a complexidade de possíveis posicionamentos individuais de artistas diante de discursos vigentes que possam se aproximar num aspecto e distanciar do outro. Enquanto os retratos de David estavam de acordo com o discurso médico sobre a pele e sua função comunicativa, ele opta para uma representação com menos ênfase no gênero que era pouco comum na época. Ingres segue as concepções convencionais pictóricas de uma diferença de gênero como se observa no *retrato de Mme. Marie-Clothilde Inês Moitessie* (1856, Fig. 27) com sua pele pálida e extremamente branca, mas distancia-se dos tratados dos anatomistas privilegiando uma superfície sem osso e velando todo o interior do corpo.⁵⁰

Charles Blanc escreve na “Grammaire des arts et du dessin” (2000, [1860]) sobre a pele o seguinte: “Um corpo feminino é geralmente mais escondido sob seu invólucro de carne do que um masculino. Um corpo feminino, mesmo que esteja nu, permanece, portanto, velado sob uma pele transparente cobrindo grandes tapeçarias de músculos, que são o “pudor” do esqueleto.” (BLANC, 2000 [1860], p. 375).⁵¹ A metáfora do véu, usado por Gerdy como por Blanc, é uma imagem referencial importante que aparece com mais ímpeto quando da crise da representação do nu no século XIX, e que trataremos mais a frente. A pele, ainda, com sua ênfase no branco como significado, referencial ou metáfora deve ser considerada além da moldura [*framework*] de diferença sexual, mas igualmente como signo da diferença racial e social. Percebe-se, na segunda metade do século XVIII, na teoria artística na França, que o termo “cor da pele” emerge no lugar do termo “cores de carne”. O discurso antropológico racial, assim como o das artes, se tornou nesse momento consciente da cor, cuja

⁵⁰ Certamente não foi por falta de conhecimento que o pintor Ingres captou um corpo humano tão “mole” errando na sua estrutura e firmeza anatômica. Existem estudos anatômicos que provam o alto conhecimento do artista sobre o assunto. Mas sabe-se de relatos de alunos, por exemplo de Amaury-Duval, que ele tinha receio, até aversão a esqueletos no seu *atelier*, ver FEND, 2005. 326-327.

⁵¹ Do original: “A female body is generally more hidden under its envelope of flesh than a male one. A female body, even if it is naked, stays thus veiled under a transparent skin covering large draperies of muscles, that are the pudeur of the skeleton. (Tradução livre).

superioridade universal se encontra no equivalente masculino e branco. A uniformidade da pele branca das damas de Ingres indica o lugar social de sua seleção: a descendência burguesa.

No exemplo da pele como superfície do corpo, as reflexões aqui presentes demonstram as conexões complexas e dinâmicas que o trato do *incarnato* implica entre concepções de subjetividade e as formações alternantes do conhecimento científico, médico e artístico. Apresenta como um artista pode produzir arte conforme os parâmetros das ideias médicas, tal como encontramos em David, que considera a pele na sua pintura como membrana sensível de um sujeito em comunicação com o seu redor e se distancia dum aspecto do discurso de gênero, ou ao contrário em Ingres, que discute além da distinção social burguesa também o fetiche com sua plasticidade amorfa e a uniformidade plana da pele, o próprio espaço da pintura em si. Os estudos anatômicos transferiram a concentração da estrutura do corpo como esqueleto para a sua aparência, o que foi bastante enfatizado nos tratado da anatomia artística.

Discutimos aqui possíveis relações entre o corpo na arte e os discursos da anatomia e da higiene. As conexões se revelam de forma complexa no sentido de que há tanto conformidades como oposições, antecipações e citações posteriores nas representações do corpo, sejam elas científicas, sociais ou artísticas. As imagens da arte, longe de afirmar a dualidade clássica do corpo como máquina física, apontam para um corpo como potência viva, plena de expressões e ações, uma imagem que a ciência suscita paradoxalmente como nova percepção do corpo moderno em sua materialidade e fisiologia. Essa potência viva, nem sempre controlada, educada e civil é lugar de poderes inquietantes que podem escapar à razão.

1.3 O corpo em crise: representações artísticas do corpo no século XIX

Durante todo século XIX a representação do corpo ocupou um “lugar obsessivo” (ZERNER, 2008, p. 104) entre os artistas que começavam a questionar as concepções do corpo tradicional, isso tanto na literatura como nas artes plásticas e os que continuavam criar os corpos no estilo acadêmico *pompier* dos salões de arte. Uma vez que a pintura histórica – gênero nobre – se funda no primado da figura humana, a representação do corpo ganhou um lugar privilegiado na imaginação.

O corpo imaginado, por ocupar um “lugar obsessivo”, confronta, nas representações do Oitocentos, a teoria clássica que insiste numa distância entre a representação e o referente; em outros termos, um nu moderno precisava encontrar um ambiente contemporâneo. Ao longo do século XIX acontece a aproximação entre imagem e realidade devido aos ideais românticos que pretendiam eliminar os limites entre a arte e a vida, unindo a arte e a natureza em torno do corpo. Então, o corpo imaginado retorna ao real, só que a experiência do real informa em si a impossibilidade da imagem real fixar-se senão pela intermediação da imaginação (ZERNER, 2008, p. 118). O corpo representado nunca é um corpo real, ao mesmo tempo, a representação se refere à nossa experiência vivida, além do mais, essa experiência não é apenas visual, mas pode engajar todos os sentidos. Essa preocupação em ora abolir a distância, ora comunicar a plenitude da experiência da coisa é central no Realismo, termo ambíguo e problemático. Na sua obra *O Atelier* (Fig. 28), o pintor realista Gustave Courbet (1819-1877), por exemplo, valoriza a pintura como o ato próprio de pintar, de depositar matéria pictórica sobre um suporte de modo que o corpo da pintura fosse representativo da materialidade do corpo figurado. Courbet contrapõe esta materialidade áspera do corpo “real” aos corpos lisos, selados de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1876, Fig. 29), que criou nos nus femininos um emblema de beleza e inscrição do desejo para o século XIX. Lugares diversos e posições contraditórias, mas ambas projetam um corpo imaginado no Oitocentos.



(Fig.28) Gustave Courbet, *O Atelier*, óleo/ tela, 1855, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris



(Fig.29) Jean Auguste Dominique Ingres, *O banho turco*, (Tondo), 1862, óleo/ tela, 108 cm, Musée du Louvre. Paris.

O corpo pode provocar a sensação do sublime, desafiando tudo que é terrível e obscuro - e sempre fascinante, mas que durante o século XIX vai enfrentar uma crise de representação. Essa crise não vai mudar seu lugar central no campo da arte, mas sim, as suas conotações no contexto da representação. “Eu fico olhando os desenhos que trouxe comigo; olho com paixão e sem cansaço essas fotografias de homens nus, esse poema admirável, esse corpo humano com o qual aprendo a ler e cuja vista me fala mais do que as invenções dos escrevinhadores.” (DELACROIX apud ZERNER, 2008, p. 101). O pintor Eugène Delacroix (1798-1863) constitui o corpo como um poema, como algo legível e expressivo em si mesmo. O corpo na arte, quer na literatura, quer nas artes visuais, revela narrativas dando sentido aos corpos. Essas narrativas são muitas e geram singularidades propiciadoras de significados: vida, morte, civilização, o corpo de uma nação, as marginalidades, a mulher, o homem, a cura religiosa, a saída alternativa e o desejo, entre outros.

Os nus acadêmicos do século XIX, diante da rigorosa moral, procuraram abolir o erotismo, substituindo-o pelo cientificismo no desenho, e na pintura, pelo artificialismo ou pela distância espacial e temporal do tema escolhido. Como até então o nu era considerado por alguns historiadores da arte como forma ideal de arte (CLARK, 1971), buscando sempre a *mimesis* do belo, ele é um indicador da ideia dominante da arte e seu papel na sociedade (MAHON, 2005, p. 29), ou até os limites dela (NEAD, 2003, p. 7) diante da moral vigente de cada época, como nós já vimos. Entretanto, a imagem do nu oitocentista transgrediu facilmente os campos da sensualidade, do erótico e do desejo e cada vez mais,

paradoxalmente, a moral social, com menos pretextos a despeito das intenções dos acadêmicos. A narrativa do nu apropria-se de uma iconografia erótica, que é uma narrativa mitológica, religiosa ou ainda histórica ou da vida moderna. A nudez age em nome de uma história específica e uma verdade maior, até que a representação se alie com o cotidiano. Não é apenas a questão de olhar para a exposição da carne perfeita, mas esta é enredada numa retórica artística dos tipos do corpo ideal obedecendo aos modos da retórica.

A partir do Iluminismo o nu clássico encaminha-se para o modernismo como sinal da vida urbana no contexto das transformações do século XIX, visualizando as ansiedades sociais e ambições políticas, de forma cifrada e codificada (MAHON, 2005, p. 42). Nesse tempo e lugar, cada vez mais o nu se coloca em cima do muro do conflito entre o clássico e o contemporâneo, o corpo como alvo de debates teóricos artísticos que ficam cada vez mais tensos. A não representatividade do sexo gera toda a dinâmica da narrativa desse novo período, e é o poder oculto, o prazer do proibido, que escondia a fonte de energia, que só é compreensível por seus efeitos e não, pelo princípio gerador ou a sua história escondida. (BROOKS, 1989, p. 29). O *leitmotiv* de cada representação do nu consiste na expressão erótica *velada* por meio da justificativa de temas mitológicos, religiosos ou literários realizados no estandarte acadêmico, por exemplo, a imagem da *Vênus* de Dominique Ingres (Fig. 30), Wilhelm Adolphe Bouguereau (Fig. 31) e Alexandre Cabanel (Fig. 32).



(Fig.30) Dominique Ingres, *Vênus anadyomene*, 1848, óleo/ tela, Musée Condé, Chantilly.



(Fig.31) William- Adolphe Bouguereau, *Vênus*, óleo/ tela, 1879, 300 x 217 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Estas três figuras femininas correspondem à narrativa clássica da pintura fazendo alusão ao véu delicadamente levantado pelo cabelo, elemento iconográfico tradicional que pertence ao nascimento da *Vênus anadyomene* de Plínio, que tem sua fundação imagética com a *Vênus de Urbino* (Fig.20), de Ticiano conforme analisamos no primeiro tópico. O corpo feminino é sempre deslocado no tempo dentro do mito clássico. É esse véu levantado que metaforicamente vai tencionar a crise da representação do nu.



(Fig.32) Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, óleo/ tela, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Outra possível retórica, bastante praticada por Ingres, é o viés do orientalismo que se baseia na alteridade exótica. A *Odalisca e escrava* (1842, Fig. 33) ou o *Banho turco* (1862, Fig. 29) mostram o deslocamento para um local exótico na imaginação do artista e fora do real: as concubinas num harém divertem-se longe da moralidade ocidental. Aqui, inerente à representação do Oriente e à personalização desta numa figura feminina, gera-se inclusive uma discussão sobre a relação Ocidente-Oriente e, consequentemente, das dicotomias familiar e não familiar, identidade e diferença, *self* e o outro. Portanto, quando o deslocamento imaginário vai para espaços e personagens que fazem parte de um repertório simbólico de uma identidade nacional ou uma cultura específica, neste nu inscreve-se o discurso nacional, como examinaremos ao tratar dos nus na pintura brasileira.



(Fig.33) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque e escrava*, 1842, óleo/ tela, Walters Art Gallery, Baltimore.

Entre idealismo e realismo a arte moderna imputa severas tensões à representação do nu uma vez que um artista tem de tratar de temas modernos dentro da cotidiana realidade. Charles Baudelaire celebra em sua escrita, especificamente no “Pintor da vida moderna” (1859-60, publicado em 1863), duas figuras centrais da modernidade, uma o artista como *dandy* e outra, seu objeto de observação, a mulher, e em particular a prostituta, cujo corpo se torna o código da modernidade.

Reconciliar a diferença entre o nu acadêmico e o nu moderno significa desvelar a nudez e responder à pergunta crucial: qual seria o processo argumentativo na narração ao colocar um nu numa pintura realista? (BROOKS, 1989, p. 27). Essa transição do *nude* para o *naked* gerou uma crise de representação. Édouard Manet (1832-1883) afirma que “o nu, ao que parece, é a primeira e a última palavra da arte” (MANET apud ZERNER, 2008, p. 104). Daí ele ter desafiado com a inserção de um nu moderno, apresentando um corpo branco, urbano, provido ainda de um verdadeiro rosto, *Olímpia* (1863, Fig.34). “Quando nossos artistas nos dão uma Vênus... eles mentem. Édouard Manet perguntou a si mesmo por que mentir, por que não contar a verdade? Ele introduz a Olímpia, uma *fille* do nosso tempo” (ZOLA apud BROOKS, 1989, p. 11).



(Fig.34) Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo/ tela, 130,5 × 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Assim Manet ousou levantar o véu do sexo feminino (apesar da mão do modelo Victorine Meurent esconder a visão do órgão feminino ocultado no detalhe). Mas o gesto evidencia a situação de oferta da nudez e emana desse segredo indicado o fato de que o sexo não pode ser diretamente revelado, haja vista toda a dinâmica e a tensão narrativa que causou tal ato, um escândalo ao público parisiense, que considerou a *Olímpia* de Manet falsa, e a *Vênus* de Cabanel, verdadeira (ZERNER, 2008, p. 130). Tal vocabulário totalizante como “falso” e “verdadeiro” era comum na avaliação moralizante dos nus daquele período.

A mesma crise de representação, causando um quebra-cabeça para os artistas modernos e tendo como motivo plausível o desvelar da nudez e outra vez os escândalos no público, acontece na literatura. Na novela “Nana” (1880) Émile Zola (1840-1902) constrói a tensão narrativa a partir da não representatividade do sexo da cortesã.

Peter Brooks chega à conclusão de que a concepção de um *nu moderno* consiste em um *oxymoron* (1989, p. 16), ou melhor ainda, *contradictio in adiecto*, quer dizer, uma figura retórica de uma formulação contraditória. Aqui há a contradição do adjetivo “moderno”, que vincula as associações entre real, contemporâneo, ordinário, individual, breve, de uma forma particular, contra o significado do substantivo nu, uma representação de forma ideal, bela e clássica. É essa tensão que o nu transgride em áreas tabu e deixa de ser uma representação ideal na qual é exigida pela definição do conceito. O conceito do *naked*, ou seja, o nu despido de arte, quer dizer ausente de formas idealizadas, é prova da transgressão para uma nova narrativa formal e conceitual dentro do projeto da modernidade do século XIX, e consolida um deslocamento – evidentemente não do nu que retornou ao real, mas sim, dos limites da arte.

Isso significa que o *leitmotiv* da narração, o erotismo, permanece, e se apresenta na virada do século com o advento das vanguardas, cada vez mais desveladas; os elementos constituintes de um texto fundador são o espaço contemporâneo e o tempo simultâneo dentro do cotidiano da vida moderna com todas as suas inquietações, assimetrias⁵² e contradições. Eis uma narrativa inscrita num corpo moderno que tem como elo uma controvérsia ideológica sobre o tradicional e o novo que move todo o campo da arte, e além deste, outros bens simbólicos da sociedade, a nudez feminina como expressão do gosto da cultura burguesa. Em geral, a cultura visual do século XIX produziu muitas imagens de mulheres na propaganda, em revistas e nas artes: de representações consistentes até as contraditórias, carregadas com elementos de definição sempre em mudança do que significava o “ser mulher” no século XIX. As imagens com suas narrações generalizantes sobre os três arquétipos da representação da mulher – “a Madonna, a sedutora e a musa” (HIGONNET, 1991a, p. 297) –, desenvolvem-se durante o século XIX indo do religioso para o profano. Mas suas referências e seus objetivos permanecem notavelmente constantes e intimamente ligados a tendências idênticas tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Sendo mais do que um reflexo da beleza ideal da mulher, os arquétipos constituíam modelos de comportamento e provocavam uma aura de verdade ao materializarem conceitos abstratos em retratos de pessoas e lugares, uma vez que o realismo na arte garantia a validade universal do representado. (HIGONNET, 1991a, p. 299).

Para citar alguns exemplos profanos de narrações arquetípicas, têm-se as pinturas de Mary Cassat (1844-1926, Fig. 35) sobre a maternidade refletindo mitos familiares e inventando uma nova mitologia do lar: a *Madonna doméstica*, não no teor crítico e cínico de artistas contemporâneos do fim do século XIX, mas narrada sob o prisma do cotidiano do interior da sociedade. (SILVERMAN VAN BUREN, 1989, p. 126). Outra imagem arquetípica do eterno feminino é a sedutora, aqui com um exemplo de Gustave Klimt *Judith I* (Fig. 36). O artista apresenta, num profundo jogo psicológico entre erotismo e maldade, uma personagem bíblica com sensualidade palpável para demonstrar o medo e o poder sexual das mulheres no *fin-de-siècle*.

⁵² Sobre a assimetria da estrutura social e de gênero dentro da cultura visual, cf. POLLOCK, 1988, p. 296.



(Fig. 35) Mary Cassatt, *Mãe e filho*, 1898, óleo/ tela, 81,6 x 65,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



(Fig. 36) Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, óleo/ tela, folha de ouro, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Diversamente, os poucos conhecidos nus masculinos presos ao conceito da masculinidade socialmente construído ganham, nos tempos da expansão imperial no século XIX, fortes tons morais, patrióticos, de exposição de virtudes e de fatos heroicos cuja narrativa é a do cavaleiro e o desejo decorrente da virtude de uma verdade moral. Num contexto de “crise de masculinidade” entre a Revolução Francesa e a Monarquia de Julho, Solomon-Godeau (1997) analisa uma decadência do nu masculino. As formas representativas com seus aspectos sensuais e eróticos entram em conflito e na primeira metade do século XIX o nu masculino é substituído pelo nu feminino. O nu masculino não tinha mais muito espaço no imaginário social e galgava com dificuldade essa conquista. Lucie-Smith percebe “um rito de transição” (1999, p. 141) quando o artista-aluno saía formado da Academia onde era obrigado a desenhar o nu com modelos masculinos expressivos e, mais tarde, dedicar-se exclusivamente aos nus femininos sensuais que atendiam ao gosto burguês da pintura do salão na metade do século XIX em Paris. O novo sistema da cultura moderna burguesa com suas formas específicas da ideologia dos sexos gera um grande investimento em prol de um ideal erótico e de fetiche da feminilidade.

De modo geral, o nu nunca foi tão cultivado como no século XIX. E na vida cotidiana o corpo nunca foi tão zelosamente ocultado, sobretudo o corpo da mulher que levava a

mácula de uma sexualidade perigosa formada pelos discursos médicos e biológicos, como já problematizado.

A representação do corpo no século XIX mantém seu lugar central, até obsessivo na arte, e encontra em sua aparência do nu o auge de conflitos e inscrições discursivas, tanto no âmbito artístico entre o clássico e o moderno, como no âmbito social e moral. O corpo na arte é sempre um corpo *genereficado*. A diferença de sexo substitui no final do *Ancien Regime* a diferença de classe como critério fundamental de diferença social. Portanto, o corpo oitocentista na arte é enredado num processo de transição com incertezas e de crises de uma sociedade de corte para uma sociedade burguesa. A representação do corpo na arte envolve, de um lado, as concepções das ciências naturais, médicas, sociais e pedagógicas; de outro lado, o corpo como objeto artístico encontra suas representações sempre vinculadas aos problemas artísticos e conceitos teóricos dos estilos das diferentes épocas.

Todavia, percebemos que os corpos em representação nas artes visuais podem escapar, transformar ou ultrapassar, conformar ou contradizer, endurecer ou diluir certas inscrições de gênero, fugindo assim dos esquemas dicotômicos. Artistas combinam de forma sutil ou radical, até provocador, concepções de gênero que demonstram primeiramente que o velho ainda está presente e, em segundo lugar, que a transição do modelo de um sexo para o modelo de dois sexos (Laqueur, 2001) ocorreu devagar, com incertezas e retomadas em certas situações e em certas questões (não todas), e terceiro, que algo novo está por vir e que já pode estar se manifestando na imagem. Assim, a história do corpo está vinculada à história da imagem, pensando a própria capacidade midiática do corpo em relação à imagem, a história do corpo na arte se vincula com a história das concepções e percepções de gênero, *genereficando* o corpo em obras de arte. O lugar do corpo na arte não é um só, são vários: lugares tramados por superposições de tempos presentes, conflitos de precocidades, de atualidades e de atrasos nas concepções de arte, da ciência, das práticas discursivas e da performatividade de gênero.

CAPÍTULO 2 Enunciação e produção: as tramas do corpo no século XIX na Europa e no Brasil

Até aqui tratamos do corpo como objeto histórico e plural de forma geral e especificamente como objeto artístico com seus próprios desafios para a linguagem das artes plásticas. Esses desafios dizem respeito a questões da narrativa pictórica em que a figura humana é o alicerce, composto por noções de composição, proporção e conceitos do ideal de beleza. Essas concepções se transformam no tempo e em decorrência modificam-se as representações do corpo. A enunciação e produção dos lugares do corpo na arte não são neutras, elas se dão no interior da rede de discursos científicos, práticas culturais e imaginários num espaço-tempo específico. Essa rede por sua vez não produz saberes neutros sobre o corpo, mas sim, sempre em relação a um corpo *genereficado* que assume um sexo, um gênero e uma sexualidade. As ideias sobre proporção ou beleza são atribuídas a um corpo que tem gênero, e esse gênero é, como entendemos com Judith Butler, construído de forma discursiva. São os discursos da medicina e da anatomia que teorizam e performam pela repetição e citação esse corpo feminino e masculino. Entretanto, a produção pictórica que acontece no domínio da criação subjetiva e fantasiada pode tanto estar conforme a um determinado discurso como pode escapar dele – e essa contradição é coerente com a natureza da arte em si, da licença à liberdade da criação.

O século XIX, nesse sentido, é o período em que se multiplicam as tramas no que diz respeito à compreensão e à significação do corpo. Durante o longo oitocentos, chamado “o século da ciência” (KNIGHT, 1988, p. 2), desenvolve-se ampla produção científica em várias áreas do conhecimento que, por sua vez, se especifica cada vez mais. A filosofia positivista de Comte atribui grande valor para o desenvolvimento das ciências experimentais; as ciências naturais produzem novos conhecimentos sobre a microbiologia; estudam-se a hereditariedade e a evolução das espécies com Darwin, estendidas para questões que afetam o mundo social. A ciência médica se transforma com o avanço da bacteriologia e da anatomoclínica. Apenas essa breve enumeração da produção científica do século XIX, que segundo Foucault, colocou o sexo e suas práticas corporais sob a “responsabilidade biológica” (2001, p. 211), já é suficiente para mostrar a força das ciências da vida e da biologia que buscam explicar, analisar e avaliar o ser humano a partir de provas e dados. A

centralidade dos debates em torno do corpo explica-se pelo fato que este corpo foi entendido como primeiro alvo de materialidade do ser humano. E nele se inscrevem as várias enunciações e produções discursivas que disciplinam e governam o corpo. É o corpo disciplinado que Foucault localiza “no âmago, no núcleo, no centro de todos esses distúrbios carnavais” (2001, p. 287) numa rede de poder que se caracteriza por focos múltiplos impedindo um núcleo central.

Com o conceito do biopoder – uma modalidade de poder sobre a vida – de Foucault, entendemos a rede e sua articulação entre os mecanismos de poder e suas imbricações com as formas de saber científico aplicadas aos seres vivos e à vida. Visamos, porém, com maior ênfase, tratar dos saberes sobre o corpo como poderes e a descrição do poder nas instituições supostamente não políticas, nas práticas discursivas. Isso porque, ao se deterem sobre o corpo, os discursos científicos traçam múltiplas correlações de forças com fluxos e contra fluxos. As correlações de forças se escalonam e hierarquizam, mas também se contradizem e se fragmentam em torno dessa materialidade polissêmica que é o corpo vivo. É a partir da interpretação foucaultiana dos movimentos e das relações imbricadas no meio social, histórico e filosófico que a noção de poder em geral, e sobre o corpo em particular, torna essa configuração tramada e dinâmica. Investigando seus caminhos, em seus mais leves desvios, dissecando cada parte, separando, catalogando, classificando e selecionando o corpo, é possível contornar esse ser vivo, uma vez que “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 2001, p. 89).

Devido à expansão das novas tecnologias de poder, este se direciona a vida, ao homem-espécie de corpo e alma. Essa nova tecnologia não se resume apenas ao homem como corpo, ela vai se dirigir aos fenômenos mais globais e afeta questões ligadas ao nascimento, à morte, à doença. Com isso, a biopolítica não visa ao indivíduo homem-corpo, mas sim a massificação, concepção e modulação geral do ser vivo. Para tanto inventam-se as novas áreas diferenciadas, por exemplo, a eugenia, que durante o século XIX buscam determinar o corpo na sua responsabilidade biológica. Queremos entender como se dá essa rede de práticas discursivas com seus múltiplos sentidos que tramam o nosso objeto de estudo. Quais discursos no Oitocentos sobrepõem uma imagem, uma concepção e interpretação do corpo nas quais os artistas podem se inspirar ou distanciar, concordar ou contrariar? Com essas perguntas entramos num segundo momento da reflexão neste capítulo.

Após esboçar a rede massificada das práticas discursivas em torno do corpo, nosso olhar vai para o domínio da criação. Esse ato criativo, expressão e produção inventiva circula dentro do espaço imaginário. Todo pensamento humano é baseado em imagens gerais, uma consciência imaginada da percepção do real ou de objetos reais, diferenciando-se do saber puramente perceptivo. Essa consciência imaginada institui as redes simbólicas e esboça as maneiras de viver, de ver e fazer a existência de cada época histórica. Entendemos com Baczko que o imaginário é a produção coordenada de representações de uma sociedade pelo qual ela se reproduz, distribuindo as identidades, fixando seus valores, suas relações hierárquicas e suas instituições sociais (1984, p. 309). Criar um imaginário é estabelecer a identidade de um determinado grupo social, mediante as noções de legitimidade: “A potência unificadora dos imaginários sociais é assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que se opera no e por meio do simbolismo (...). Para garantir a dominação simbólica, é de importância capital o controle destes meios, que correspondem a outros tantos instrumentos de persuasão, pressão e inculcação de valores e crenças” (BACZKO, 1984, 313). Com isso, o imaginário é parte indispensável de uma sociedade, e o próprio exercício do poder, e por conseguinte a legitimação de qualquer regime político, será conjugado pela apropriação de determinados simbolismos. É por meio do imaginário que se podem atingir não só as mentes, mas também a empatia e o sentimento, isto é, as aspirações, os medos, as esperanças e os desejos. Segundo Carvalho, o imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, bem como por símbolos, alegorias, rituais e mitos (1990, p. 10). São esses sistemas complexos e heterogêneos como utopias, religiões, simbolismos e mitos que fazem parte do imaginário que, por sua vez, corrobora a constituição da identidade coletiva. A formação de um imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social para gerar uma comunidade imaginada com seus valores, normas e símbolos, quer dizer, dar sentido para a comunidade.

Gerar um imaginário com ênfase nacionalista a partir do ato da Independência de 1822 foi a grande tarefa da elite intelectual no segundo Império brasileiro. Todas as produções intelectuais visavam à construção simbólica da nação sob o poder dos Imperadores Dom Pedro I e Dom Pedro II. A partir do ato artificial da constituição da Nação, precisavam ser elaborados os símbolos, os valores, as normas e os mitos dessa comunidade brasileira; gerar uma geografia da pátria e designar os costumes dos seus habitantes.

Salientamos que o controle do circuito de produção e difusão dos imaginários sociais significa um passo fundamental para o êxito da dominação simbólica, de modo que a elite brasileira e seu monarca governaram atentamente esse processo. Interessa-nos aqui, portanto, entender como se deu a elaboração de um imaginário brasileiro a partir das fontes literárias, quais as invenções e em quais mitos se fundaram, sobretudo no que diz respeito ao corpo. Nesse processo de elaboração emblemática, o corpo tem um lugar crucial, já que constitui o lugar da raça como categoria fundamental para a nação e o povo brasileiro. São as três raças, o branco, o indígena e o negro, que formam num processo de mestiçagem o corpo do povo. O corpo mestiço, como materialidade polissêmica, foi alvo dos cientistas do século XIX, mas também campo de inscrição e inculcação do imaginário nacional brasileiro nas poesias e nos romances. Como se modulam os corpos brasileiros a partir desse imaginário? Operamos, então, com duas redes de interpretação: uma rede das práticas discursivas que compõem o biopoder sob o ser vivo, e a outra rede no âmbito simbólico que cria os corpos no imaginário brasileiro nos textos literários. Essas duas redes, ambas dinâmicas, heterogêneas e circulares relacionam-se de forma recíproca e imbricada e engendram as enunciações e produções sobre o corpo no século XIX. Enquanto o discurso das ciências proclama as verdades biológicas do corpo, o campo da criação ressuscita e arquiteta as representações sobre ele. Tendo isso presente, este capítulo busca, num primeiro momento, tentar compreender como o corpo é enunciado e produzido pelos discursos científicos. Entender a história das relações entre o corpo e os mecanismos de poder que o investem durante o século XIX é o nosso objetivo aqui. Quais são os discursos principais que querem modelar e significar a materialidade do corpo humano? Como se dão as enunciações que geram essa visão predominante a partir dos saberes sobre a vida?

Já a segunda parte do capítulo, o corpo em representação artística, apresenta e analisa a constituição do imaginário brasileiro, no qual o corpo tem uma presença fundamental devido à percepção das raças. Analisamos o imaginário literário que é a atividade artística fundamental no desafio de gerar um projeto romântico nacional difundido pelos discursos históricos e etnográficos e, um pouco mais tarde, a partir dos anos 1880, pelas teorias científicas do positivismo e evolucionismo. Assim, desenhamos o contexto intelectual no qual se criam o corpo brasileiro num entrelaçamento da rede do biopoder nos discursos das capitais da Europa que são absorvidos no Brasil e na rede no âmbito simbólico da criação subjetiva de um imaginário brasileiro.

2.1 O corpo na rede dos saberes

O período oitocentista na Europa desenha uma imagem do corpo bastante diversificada sob a perspectiva das ciências, das práticas e dos imaginários. A configuração específica das diversas produções de representações e discursos sobre o corpo revela uma grande atenção sobre ele e formula as inscrições na carne pela diferença sexual e racial que dizem respeito aos valores éticos, estéticos e morais do século XIX. No discurso científico destaca-se o importante papel das ciências médicas, biológicas e higiênicas. As novas abordagens nessas áreas de conhecimento influenciam vastamente todos os dizeres sobre o corpo. Elas mudam as atitudes e as crenças em relação ao corpo, ao mesmo tempo em que se adaptam a elas. A medicina moderna formula seus dois pilares entre 1750 e 1850: de um lado, a visão ambiental e global do corpo, bastante ligada às especulações clássicas da Antiguidade (Hipócrates, Galeno), e de outro, a visão fisiologista e localista que pensa a fragmentação do corpo. A medicina humoral até então predominante é alterada lentamente, com muitas resistências, por novas concepções da medicina clínica com a criação de hospitais e faculdades de medicina.⁵³

O novo diagnóstico anatomopatológico revela a aprendizagem de uma geografia corporal relacionada aos locais de sofrimento do corpo e exige uma descrição do doente e uma elaboração do histórico sobre a doença por parte do médico (FAURE, 2008, p. 32). O vocabulário médico sobre a doença se estende e se difunde com o discurso profano, quer dizer, a fala popular sobre as doenças. Com Foucault, sabemos que o discurso também é uma realidade cujo uso modifica as percepções e as sensações. Outra vertente inovadora na medicina vai corroborar sobre este objeto químico e físico que é, conforme o fisiologista Claude Bernard (1864), “um composto articulado de elementos orgânicos mesmo de inúmeros organismos elementares associados que existem num ambiente líquido que deve ser dotado de calor e conter oxigênio, água e materiais nutritivos” (apud FAURE, 2008, p. 38). É a medicina experimental que prega que o corpo como organismo não é nada mais que uma máquina viva. Faure afirma que o estatuto do corpo apresenta-se segundo uma

⁵³ Certamente houve resistências da antiga medicina à integração das novidades científicas, um terreno muito complexo, que não cabe aqui aprofundar. Apontamos apenas para algumas datas das fundações de instituições importantes como o Hospital de Viena em 1784, a Academia de Medicina de 1785; França: hospitais-anfiteatros de instrução em 1771. Nas faculdades de medicina abrem-se cursos de clínica com exercício no hospital. A Escola de Paris torna-se modelo de formação médica para a Europa na primeira metade do século XIX, ver FAURE, 2008, p. 20; Foucault, 2008.

configuração muito mais complexa do que a de um combate permanente entre materialistas e espiritualistas, mecanicistas e vitalistas (2008, p. 43). Os vários pontos de vista geram representações médicas sucessivas uns aos outros, que coexistem e se misturam.

Diversas visões do corpo animaram uma mesma geração de cientistas, pensando as relações entre o físico e moral, hoje diríamos mental. Essas conexões podem ser pensadas em termos de interdependência e reciprocidade, como foi feito pelos médicos ideólogos e seus sucessores frenologistas, por exemplo, Georges Cabanis (*“Rapport du physique et du moral de l’ homme”* 1798, com oito edições até 1844), que desenha uma metáfora organicista do corpo como corpo social. A constituição do ser humano na base de duas partes indissolúveis – o ser sensível e a força ativa – é que gera a propriedade do eu, quer dizer, uma elaboração médica da noção de unidade como indivíduo.

O corpo descrito pelos médicos continuou sendo um corpo social, em parte modelado por sua pertença a uma genealogia familiar, modificada pelas condições de sua existência, tanto físicas quanto sociais e, por fim, influenciado por seu psiquismo, um corpo que indica uma permeabilidade das fronteiras opostas e recebe as mais contraditórias representações das práticas e do imaginário. Concordo com Faure que a medicina do século XIX “mais abriu o campo das possibilidades do que tentou definir-lhes uma orientação unívoca” (2008, p. 55).

As ciências biológicas, encabeçadas pela anatomia, fisiologia e craniologia, investigaram o corpo no que diz respeito às diferenças sexuais e raciais produzindo a hierarquia dos dois sexos, cujos corpos sexuados determinam seu lugar na sociedade, bem como uma escala de raças com um caráter extremamente ideológico, cujo modelo, *a priori*, é o homem branco europeu como expressão do grau máximo de civilidade. Ambas produções científicas fundamentam e justificam as desigualdades na vida pública e privada e executam o biopoder. A organização da natureza, quer dizer o corpo como coisa definitivamente natural, determina o papel e a função social do ser. Diga-se de passagem que a questão da relação entre materialidade e discurso é o ponto crucial que produz a tensão teórica e metodológica na fala sobre o corpo. Como se dá a ligação da materialidade aparentemente natural e todo o discurso cultural? É o ponto crucial da teoria de Judith Butler que, como já apontamos, considera fato natural também um acontecimento constituído por práticas discursivas e dilui assim a oposição dicotômica entre natural e cultural, ou sexo e gênero.

Pelo método comparativo entre as partes constituintes do corpo e os órgãos, avaliando tamanho, forma, volume, peso de ossos, nervos, músculos e veias, estabeleceu-se a inferioridade do corpo feminino.⁵⁴ Todos os resultados foram usados para exemplificar a diferença e desigualdade de modo que suas representações estivessem elaboradas dentro dessas normas. Assim, o discurso médico aliado ao da antropologia e filosofia, corrobora para a ciência da diferença sexual, sendo a dualidade dos sexos ancorada na biologia e, dessa maneira, entendida como coisa “natural”, quer dizer algo irredutivelmente determinado pelas leis da natureza.⁵⁵ As representações médicas se inspiram na iconografia artística sobre o corpo, evidente nas posições e nos gestos⁵⁶. No destaque das diferenças sexuais o corpo feminino recebe maior atenção devido a sua alteridade descoberta (MARTINS, 2004, p.36). Enquanto no corpo masculino o crânio era o critério fundamental de masculinidade, centro da razão, no corpo da mulher o útero e posteriormente os ovários foram determinantes da natureza feminina. Os cientistas, agentes da imbricação entre as ideias de racionalidade, juntamente com os postulados científicos e o ideal moderno da masculinidade, perceberam que a observação comparativa deu um resultado invertido. Era preciso fazer um ajuste para obedecer à norma estabelecida. Londa Schiebinger relata em seu estudo sobre as primeiras ilustrações do esqueleto feminino no século XVIII que, independente da inexatidão de observação e análise, os cientistas se apressaram a reorganizar os argumentos quando perceberam que a medida do crânio da mulher era maior. Remeteram, assim, à insuficiência cognitiva do estado infantil da mulher e garantiram a supremacia masculina (SCHIEBINGER, 1987, p. 63).

Todas as reproduções sobre o corpo feminino no final do século XVIII e ao longo do XIX negam a sexualidade feminina e indicam sua função natural, a maternidade. Esta, enraizada no modelo rousseauiano, se funda na imagem idealizada da mulher-mãe cujo ritmo biológico atende somente a sua função maternal, gerar a vida. A imagem do corpo feminino e seu papel fazem com que a mulher se retire ao longo do século XIX dos espaços públicos que ela acessava ainda no século anterior e se dedique totalmente ao lugar doméstico e

⁵⁴ Herbert Spencer justificou com os dados da craniologia baseada na teoria da evolução as desigualdades sociais, raciais e sexuais; da mesma forma Darwin em seu livro “A Descendência do Homem” discorre sobre as faculdades inferiores da mulher (MARTINS, 2004, p. 49-50).

⁵⁵ HONEGGER, 1996.

⁵⁶ Os nus masculino e feminino de William Cowper, autor do tratado “*The Anatomy of human body*”, (1697) foram inspirados nas esculturas clássicas de *Apollo-Pithius* e *Médici Vênus* (século I A.C.) para destacar as diferenças na simetria e proporção dos corpos. Desenhos reproduzidos em Andrew Bell. *Anatomia Britannica: A System of Anatomy*, (1798) plates 42 e 43, apud SCHIEBINGER, 1987, p. 49-51.

privado como “guardiã moral da família” (MARTINS, 2004, p. 41). O discurso médico criou novas disciplinas especializadas como a ginecologia e a obstetrícia para produzir esse novo conhecimento sobre o corpo feminino de maneira que se tornasse um objeto de investigação. Martins aponta para as diferentes correntes, desde as concepções teóricas de cunho materialista e otimista em torno da sacralidade da maternidade⁵⁷ guiada por uma formação moral, até negativas e misóginas sobre a feminilidade (2004, p. 45-54). De qualquer forma, a mulher passou a ser o centro da casa, mas não deixou de ser uma ameaça, imagem ambivalente como todo olhar sobre o feminino nesse século.

Essa imagem negativa da mulher a partir da medicalização da moralidade se sustentou também pelo discurso evolucionista que forneceu para os pensadores do século XIX, antropólogos, filósofos, sociólogos, argumentos para as desigualdades sociais e de gênero. O traslado do pensamento evolucionista, quanto à força física e propensão à agressividade em prol da sobrevivência no social vinha ao encontro das estratégias de competitividade capitalista e ao ideal moderno de masculinidade ao “fantasiar uma ideia de virilidade adaptativa por meio de uma constante disciplina corporal, moral e intelectual” (OLIVEIRA, 2004, p. 56). Todavia, as ciências naturais elaboram concepções de um corpo humano baseado na diferença sexual que determina e fundamenta as práticas de gênero no dia a dia e no imaginário, nas fantasias e nos desejos em torno de corpos masculinos e femininos.

A preocupação com a sexualidade também ganhou nesse período um novo destaque, embora desde o século XVIII a sexualidade fosse um tema importante, até um “assunto de Estado”. Em torno desse tópico se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas: “A colocação do sexo em discurso, quer dizer: o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, as técnicas polimorfos do poder” (FOUCAULT, 1988, p. 16)⁵⁸.

⁵⁷ Carmem Lúcia Soares (1994) argumenta que foi nesse contexto medicalizado e biologizado que surgiu, no transcorrer do século XIX, saberes como a Puericultura, que visavam atuar diretamente sobre a família, principalmente na disciplinarização da mãe. A Puericultura surge na França no final do século XIX e propõe normatizar os aspectos que dizem respeito à melhor forma de cuidar das crianças, visando à obtenção de uma saúde perfeita. Trata-se de uma prática médica com um importante papel na normatização do corpo social, uma vez que deseja exercer uma atuação sobre a forma de vida dos indivíduos em sua intimidade na família, no trabalho e em todos os espaços cotidianos.

⁵⁸ Porter alerta para a necessidade de se distinguir as classes em relação às exigências corporais. A cultura da elite desenvolveu sua própria linguagem corporal, seus rituais e seus refinamentos distintos. Os costumes sexuais do folclore popular (por exemplo, a tradição da relação sexual pré-conjugal seguida do casamento por gravidez) e

A pastoral cristã se aplicou à tarefa de que tudo que se relaciona com o sexo se vincula pelo crivo interminável da palavra, esta atitude de “dizer tudo” se reflete nas representações literárias, por exemplo, na literatura de Marquês de Sade (1740-1814) ou na publicação anônima “My secret life” no fim do século XIX. Não se trabalhava com a censura, mas sim por meio de uma aparelhagem de produção de discursos úteis e públicos policiando o sexo. Sendo assim, a sexualidade constitui um grande tema para se compreender o biopoder no ser ocidental do Oitocentos. Foucault desloca inteiramente o tema da repressão e da interdição ao sexo, pondo em seu lugar a produção do sexo pelo poder:

A *Psychopathia sexualis* de Heinrich Kaan, em 1846, pode servir de indicador: datam desses anos a relativa autonomização do sexo com relação ao corpo, o aparecimento correlativo de uma medicina, de uma “ortopedia” específica do sexo, em suma, a abertura desse grande domínio médico-psicológico das “perversões”, que viria tomar o lugar das velhas categorias morais da devassidão e da extravagância. Na mesma época, a análise da hereditariedade colocava o sexo (as relações sexuais, as doenças venéreas, as alianças matrimoniais, as perversões) em posição de “responsabilidade biológica” com relação à espécie; não somente o sexo podia ser afetado por suas próprias doenças mas, se não fosse controlado, podia transmitir doenças ou criá-las para as gerações futuras; ele aparecia, assim, na origem de todo um capital patológico da espécie. Daí o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados. A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX (Foucault, 2001, p. 111-112).

As ciências médicas e biológicas, que tanto investiram na marca das diferenças sexuais do corpo humano, formularam ao lado da economia política da população a matriz normativa heterossexual. A partir de sua orientação sexual, o indivíduo se define e se nomeia como sujeito moderno.

Outro discurso, embora mais recente, vai se destacar como fala importante na constituição do corpo moderno: a Revolução Pasteurinana e a nova Microbiologia confirmam a orientação preventiva do primeiro higienismo. O discurso higienista, historicamente recente quanto à cultura burguesa na França e na Alemanha, se sustenta na ideia iluminista sobre a perfectibilidade do ser, ou seja, o indivíduo assume a responsabilidade da sua saúde e doença, tal como o expressado na Enciclopédia de Diderot e d’Alembert, nos artigos de higiene e saúde. Sendo assim, o corpo e sua saúde ficam no

a magia médica popular comprovaram-se “elásticos diante da doutrinação e da infiltração de cima” (PORTER, 1992, p. 315).

centro das atenções tanto individuais quanto políticas e está no programa revolucionário e político da divisão entre higiene pública e privada. A fé iluminista da perfectibilidade e da responsabilidade do indivíduo estrutura o discurso higiênico e seus campos da *práxis* até a virada do século XX.

O saber sobre o corpo elaborado pelo discurso higienista oferece uma linguagem cujas expressões designam fatos inalteráveis e esquematizam o corpo como corpo masculino/feminino, branco e burguês, como também constrói suas representações para que o cidadão possa reconhecer-se detentor de um corpo, tendo como pressuposto a existência de um sujeito que se percebe em relação ao seu corpo e que assume a responsabilidade pelos seus cuidados. O saber do discurso higienista já divulgado por meio dos prontuários científicos populares, em forma de manuais, dicionários, livros, revistas, jornais, mas também palestras, popularizando o conhecimento sobre saúde, é endereçada para religiosos, professores e empresários. Após 1850 as mídias ampliaram a divulgação do saber para as mães, e pessoas leigas como a Revista “La Science pour tous” (A ciência para todos, 1856 in: SARASIN, 2001, p. 124). A forma cotidiana e a cultura de massas das mídias que influenciam na produção dos significados dos corpos faziam parte do programa higienista do século XIX. Assim, a moda do cientificismo esboça para o corpo moderno do sujeito burguês que assume a responsabilidade dos cuidados. Aquilo que os higienistas colocaram entre os sujeitos e os corpos num processo paciente e demorado foi executado pelas tecnologias midiáticas como livros, textos, palestras e outras ferramentas da atenção higiênica para um *souci de soi*.

Nos tratados do discurso higiênicos, como, por exemplo, de Michel Levy em “Traité d’hygiène” (1844), identifica-se que a construção da diferença sexual tem duas facetas: por um lado, o sexo feminino é identificado como uma forma biológica divergente do padrão masculino, como é repetido em todos os discursos médicos; porém, por outro lado, o discurso dos higienistas assinala ainda um diferencial. Ele lança, segundo Sarasin, o olhar para ambos os sexos com menos genereficação [*gendering*] do que se observava no discurso médico da época. Essa genereficação do cérebro, como elemento atribuído ao masculino, e dos nervos, atribuídos ao feminino, abriu espaço para pensar a relação básica no discurso higiênico de controle versus sentido/estímulo para uma sensibilidade feminina e um autocontrole masculino. Inventou-se uma sensibilidade específica feminina dominada pelo

útero, uma vez que a percepção sobre o corpo evidencia o padrão masculino, como já foi dito.

O discurso higiênico oferece categorias que possibilitam comparar um corpo ao outro e sucessivamente marcar as diferenças. Estes sistemas classificatórios e modelos de ordem produzem imagens do corpo nos quais o sujeito se reconhece, portanto, os esquemas permitem simbolizações que designam sexo, temperamento, idade, classe social e raça durante o século XIX. O próprio corpo aparece sempre na imagem em contraste com o outro, as identificações imaginárias são estabelecidas pelas práticas simbólicas de designação.

O higienismo, nascido de uma visão global do indivíduo, dá origem à saúde pública que integra o indivíduo a um conjunto mais vasto das preocupações coletivas. Nesse sentido, o corpo e sua limpeza estão comprometidos com novas representações, assim como com novas práticas, técnicas e instrumentos durante o século XIX, que marca o advento da limpeza contemporânea com o uso da água. A água, vista como um líquido complexo, portanto perigoso e inquietador, no início do século, insere-se a passos lentos, como, por exemplo, as abluções parciais até os banhos íntimos nas casas dos burgueses abastados ou das duchas populares do cotidiano dos cidadãos.⁵⁹ Práticas do banho e da água do final do século XIX supõem uma total conversão do imaginário das cidades – as representações precisam ser remanejadas em virtude de um espaço drenado, crivado, feito de dinâmicas mecanizadas.⁶⁰ Além do imaginário da cidade, é o próprio imaginário do corpo que sofre uma grande conversão: concebe-se uma pele embalsamada, o frescor e a prazerosa limpeza no espaço íntimo. O espaço dos cuidados corporais cria uma forte noção de privacidade e, assim, a “história da limpeza prossegue na sala do banho a construção do indivíduo” (VIGARELLO, 2008, p. 385). Para os higienistas, manifestaram-se na superfície da pele de cada indivíduo possíveis impurezas sociais que precisam ser cuidadas e controladas, assim a história da água se relaciona com as noções da pele, fronteira e forma externa do corpo individual. Esse espaço da intimidade, desse cuidado de si, é reiteradamente tratado pelos artistas do século XIX nas famosas cenas dos banhos e toalete como, por exemplo, de Jean-

⁵⁹ Ainda no século XVIII a prática do banho no espaço privado da nobreza era um evento público, um ritual aristocrático com espectadores. A atividade de se banhar não era uma questão da limpeza, mas sim um luxo nobre, remetendo à sensualidade oriental, um jogo erótico ou algo da saúde. Cf. SARASIN, 2001, p. 269.

⁶⁰ Para Elias, as práticas rígidas de limpeza foram decodificadas como um controle de compulsões e significam uma campo de exercícios no processo dos estados. (ELIAS, 1990).

August-Dominique Ingres (1780-1867) e Edgar Degas (1834-1917) revelando esse retiro íntimo do feminino, espaço inacessível aos olhos dos outros⁶¹.

Paralelamente ao corpo lavado, o corpo modelado, com a nova prática da ginástica, síntese do pensamento científico mecânico, buscou com seus gestos e exercícios sob a ótica da ciência, economia e utilidade, produzir um corpo eficaz e disciplinado, um corpo masculino⁶². Vigarello e Hott descrevem a atividade física que foi implementada durante o século XIX, como precisamente codificada pelos movimentos geometrizados e de resultados calculados (2008, p. 394). Ela tem sua origem no exercício e não no esporte, este último ainda ligado às festas populares e jogos brutais. Engendradas a partir de uma racionalidade dada pela máquina, formulou-se nos tratados de ginástica um alfabeto de movimentos calculável e mensurável aproveitando todo conhecimento da medicina, fisiologia, higiene, anatomia e também das práticas tradicionais de acrobatas de rua (SOARES, 2001, p. 114). As imagens dos gestos para o corpo masculino obedeceram a uma total economia de energia querendo potencializar as forças para o trabalho nas indústrias e nas batalhas. Cresce então a confiança em face dos movimentos corporais que coincide estrategicamente com o receio político perante as populações consideradas “amolecidas” e avessas ao trabalho, moralizando a atuação eficiente do corpo. Além do aspecto da economia energética em relação ao trabalho, a atividade física também pretendia canalizar as energias sexuais (SOARES, 2001, p. 118).

O imaginário energético da ginástica com seu método quantitativo, mensurável e comparável das forças musculares, medidas pelo Dinâmetro de Regnier (final do século XVIII), se difundia nos ginásios das grandes capitais da Europa e entrou como nova disciplina no universo pedagógico e no exército. As práticas da ginástica com suas novas vigilâncias sobre técnicas modificaram não apenas o gesto, mas toda a postura corporal, de modo que houve uma transição do perfil em relação à postura do peito ou do ventre do homem. Pelo efeito modulador do exercício, a silhueta do corpo se esticou pela primeira vez e deu-se atenção ao peito e à importância da respiração. A expressão desse novo perfil encontra-se na postura da figura do *dandy*, que a partir de sua vaidade, de porte moderado e colete saliente e colorido, cultiva esse gesto contemporâneo sobre a afirmação pessoal por meio

⁶¹ Os desenhos de Degas, feitos por crayon de pastel, remetem, até na escolha do material pictórico, à pele aveludada e macia do corpo feminino. CALLEN, 1993, p. 22.

⁶² Pedro Paulo de Oliveira evidencia que a prática do esporte conectada com os valores masculinos atravessa toda a modernidade. (OLIVEIRA, 2004, p. 60).

das qualidades da aparência e do corpo (VIGARELLO, HOTT, 2008, p. 404). Para tal, o dandismo consiste numa dietética e no exercício em prol da manutenção e da aparência. O bem-estar (*mens sane in corpore sane*)⁶³ e um corpo atlético simbolizavam o novo prestígio social e alteraram os valores da classe aristocrática em prol de uma elegância burguesa, de um sujeito masculino burguês.

Em torno desses discursos científicos, especializados, mas muitas vezes entrelaçados, seja o médico, o biológico, evolucionista e higienista emerge a complexidade do corpo no século XIX. As pesquisas e experimentações oferecem dados e fatos que são interpretados e avaliados para gerar significados para um corpo masculino ou feminino. Trata-se da rede circular e dinâmica do biopoder que as práticas discursivas exercem sobre o corpo humano. E de fato ficou evidente que não se trata apenas de um corpo – de um indivíduo, mas sim de uma “massificação” de corpos e todos os seus acordos, como já apontamos com Foucault no início deste capítulo. Desses dados biopolíticos, os estudiosos de outras áreas como a sociologia, a antropologia e a filosofia, retiram suas bases de argumentação para reflexões morais sobre o homem e a mulher, defendendo uma posição liberal, progressiva ou conservadora, na qual especialmente a alteridade feminina recebe muita atenção.⁶⁴

Podemos entender que no século XIX na Europa dominavam, então, duas imagens principais, que certamente têm suas variações de grau devido à época, à região, à classe social e à profissão. Uma é a imagem do corpo masculino branco como padrão universal que tem sua posição social assegurada como padrão, autoridade familiar, provedor e cidadão nos espaços públicos e políticos. E o *segundo sexo*, devido à sua especificidade determinada biologicamente pelo corpo, na busca de apagar a marca da sexualidade feminina, foi reduzido à sua única função da reprodução por meio da educação moral e da contenção do corpo. A imagem dessexualizada da mulher-mãe ou da mulher-criança pertencia aos espaços domésticos, responsável pela educação moral e saúde dos filhos e como garantia da família, no sentido de um *hortus clausus* cultivando as virtudes. Essa construção em torno do corpo feminino recebeu seu respaldo no imaginário religioso do século XIX que se destaca pelo

⁶³ Esse *slogan* visualiza uma imagem burguesa idealizada de um homem autêntico e viril, porém quem não se encaixava no ideal masculino, os insanos, por exemplo, negros, judeus, homo-orientados, entre outros, foram estigmatizados como diferentes e deficientes. (OLIVEIRA, 2004, p. 56) Quanto à mulher, ela foi considerada como frágil e delicada, portanto mais predisposta a contrair doenças. Essas exclusões sociais, religiosas e de gênero se justificavam pela pesquisa médica (MARTINS, 2004).

⁶⁴ Rousseau é um representante otimista que busca uma imagem positiva da mulher-mãe. Ao contrário, Schopenhauer elabora um discurso moral com a representação da mulher-criança.

culto à Virgem Maria⁶⁵. O século de Bernadette Soubirous e Teresa do Menino Jesus, e particularmente das aparições da Virgem Maria, tem certo peso sobre as representações e usos do corpo, como Corbin apresenta. (CORBIN, 2008, p. 59). Com a Promulgação do Dogma da Imaculada Conceição (1854), a efígie da *Mater dolorosa* criou uma imagem mais suave do corpo feminino, preservado do pecado original e chegando à maternidade dessexualizada. A valorização da virgindade e a necessidade de preservação ensinam as práticas destinadas para dominar os impulsos do corpo pela mortificação, de modo que a Virgem é fonte de pureza, graça e perfeição da beleza⁶⁶.

O discurso consagrado à virgindade e suas práticas - confissão⁶⁷ e introspecção - implicam o reforço da fragilidade, da interiorização, as ameaças de fora, o desconhecimento e silêncio sobre a sexualidade feminina. Mesmo na segunda metade do século XIX, quando o romantismo literário já fora desacreditado na França, a poesia religiosa continuou a celebrar a mulher idealizada, pura, bondosa e translúcida como um anjo num imaginário piedoso. A presença do anjo afirma-se nesse século descristianizado revelado nas decorações de edifícios, salões e igrejas numa obsessão pelo corpo do anjo com características sexuais imprecisas e que têm por missão a preservação. Segundo Corbin, o angelismo se refere ao desejo de descorporização das gerações fervorosas da segunda metade do século XIX.

Paralelamente ao corpo elaborado pelos discursos científicos ou religiosos, suas práticas e seus imaginários, suas influências e seus desdobramentos no urbanismo e na arquitetura⁶⁸, cria-se também um campo completamente à parte das preocupações concretas de carne e osso, embora não seja desvinculado das epistêmes como conjunto de relações que podem unir durante o século XIX as práticas discursivas, seja verbal ou visual, que dão lugar a figuras epistemológicas. (FOUCAULT, 2008a, p. XVIII). Falamos do corpo no campo das artes visuais e literárias cujas produções desenhavam, pintam ou escrevem o corpo

⁶⁵ A prática religiosa masculina tornou-se minoria, mas a Igreja católica investiu na presença feminina garantindo sua influência. Pode-se dizer que a feminização da família e da religião andaram de mãos dadas, cf. FREVERT; HAUPT, 1999, p. 14.

⁶⁶ Corbin destaca que existe um paralelismo entre a imaginada Virgem Maria e o culto mariano com os combates de Marianne, símbolo da República. Esse conjunto de representações do corpo da mulher como símbolo religioso ou político é um fenômeno muito intenso e que ultrapassa em muitos domínios do simbólico e do embate político.

⁶⁷ Ver sobre a prática da confissão: FOUCAULT, 1988.

⁶⁸ Sennett analisa a dinâmica entre o ser humano, no que diz respeito às concepções do corpo com o espaço e a organização urbana. Especialmente no capítulo “Liberdade no corpo e no espaço”, ele demonstra as relações entre a massa de corpos em movimento com a Revolução Francesa, a divisão da cidade, cf.: SENNETT, 1997, p. 236-258.

humano a partir das concepções, fantasias e desejos dos seus autores que são, por sua vez, agentes com seu *habitus* no sistema da arte produzindo representações artísticas do corpo como discurso visual neste conjunto do século XIX. É a segunda rede do campo simbólico que constrói um imaginário a partir do domínio da criação inventiva.

2.2 O corpo no imaginário brasileiro

Nesta parte do capítulo o conjunto de representações simbólicas do segundo Império brasileiro, sob a regência do monarca Dom Pedro II e a elite intelectual da Nação, constitui a presente análise da rede no domínio da criação literária. É a outra rede que, paralelamente à da biopolítica, enuncia e produz corpos *genereficados* numa narrativa de símbolos, mitos e rituais. Seguimos o objetivo de detectar o sistema complexo e heterogêneo no qual o corpo está inscrito no imaginário brasileiro desse período. Quais são as persuasões, as esperanças e desejos, medos e limites que se inscrevem nos corpos brasileiros – aliás, pode-se falar em um corpo brasileiro?

Pensar o imaginário social no Brasil oitocentista que elabora e desenha as representações dos corpos é adentrar nas tramas do Estado, da Nação e da Coroa diante do desafio da Independência em criar um imaginário de brasilidade constituído pela concepção de uma civilidade imperial. Essa preocupação e a séria tarefa de gerar uma identidade e uma história brasileira permeiam todas as áreas de conhecimento como toda a produção científica: definindo e contornando, incluindo e excluindo tudo o que pertence ou não aos corpos brasileiros. Foi preciso projetar um corpo brasileiro imaginário nas produções culturais do Império para forjar uma imagem da Nação, da cultura brasileira, a partir da Constituição do Estado imperial e de seus ideais de um país civilizado.

Nesse discurso elaborado, conduzido e controlado por suas Majestades Imperiais Dom Pedro I e Dom Pedro II, estão envolvidas todas as instituições de distintas áreas do saber, como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, a partir da sua fundação em 1838 e suas filiais regionais, as Faculdades de Direito do Recife (1828) e São Paulo (1828), as Faculdades de Medicina na Bahia e no Rio de Janeiro, ambas de 1808, que reúnem os atores da produção intelectual os chamados “homens da ciência” e os “homens das letras”. A Academia Imperial de Belas Artes (1826), por sua vez, foi incumbida da produção dos símbolos visuais da nação, bem como de dar uma forma visual aos heróis dos mitos fundadores do Brasil, como indígena na exuberante natureza tropical. Além dos índios, quem mais pertencia ao povo brasileiro; de que cor, de que raça, de que temperamento e como se imaginou os corpos desses personagens?

Pretende-se em seguida analisar a produção científica e os demais discursos envolvidos com a escrita da História durante o Segundo Império, que, por sua vez, elaboram reflexões e as primeiras definições sobre a Nação e a Pátria diante da civilização da *perfectibilité* de seus habitantes, que é entendida pela configuração das três raças. A produção literária gerou corpos imaginários nas suas poesias e romances marcados pela raça e pela mestiçagem, como acontece também nas obras de arte na voga do romantismo acadêmico. Ela o fez inspirada pelos estudos historiográficos na busca pelo necessário mito fundador (LANGER, 2001) de um antepassado antes do descobrimento pelos portugueses, e outra vez em pleno movimento romântico (1836-1870),⁶⁹ que exalta os mitos do passado saudoso, seja os cavaleiros medievais na Europa ou os antepassados heroicos no Brasil – fundição de lenda e história. As obras de arte emaranham uma visualidade de um corpo idealizado e observado que, juntos conformam um corpo imaginário ideal. A literatura e cultura brasileiras, concordando com Silvina Carrizo, precisam ser relacionadas também à mescla cultural e à mestiçagem, não apenas pela sua visibilidade, mas também pelas discursividades que operacionalizam a mistura como processo e(ou) como caráter fundacional de sua identidade (2001, p. 19). Salientando, é no bojo do Romantismo literário, primeiramente, e Romantismo acadêmico pictórico em seguida, que se materializa o imaginário identitário brasileiro de forma palpável, acessível e legitimado. Essa tarefa, o poeta e o artista românticos, com seu furor poético, encaram como missão.

Caracterizados pelo pensamento romântico, os corpos idealizados exaltados pela literatura e pelas artes plásticas sofrem, com o advento das teorias positivistas, evolucionistas e deterministas dos anos 80 e 90 do século XIX, uma grande transformação que gera outro imaginário sobre o corpo, embora sua visibilidade e discursividade continuem ancoradas na questão racial, esta a partir de então com outros sentidos. A construção da Nação, sua imbricação com a forma narrativa e suas relações com as artes apontam para uma gama de discursividades que mapeiam o imaginário da época no qual o

⁶⁹ O movimento romântico na literatura brasileira é tradicionalmente datado de 1836 a 1870 iniciado com o poema de Domingos José Gonçalves de Magalhães “Suspiros poéticos e saudade” e a fundação da Revista Niterói, e passa, segundo Candido, por três fases. Durante todo Romantismo, se estende o senso de dever patriótico, estreando com o primeiro grupo pela valorização da tradição indianista de Basílio de Gama e de Santa Rita Durão, seguindo as ideias de Ferdinand Denis como bússola. A segunda geração sobrepõe mais os problemas individuais e universais e até consegue criticar a artificialidade do indianismo. O valor básico não está na obra, mas no próprio artista ou na sua subjetividade, no sofrimento e na sensibilidade religiosa e prevalece a autoexpressão. O terceiro momento, período áureo das décadas de 40 a 60 do século XIX, busca o específico brasileiro e a utilização alegórica do aborígine na comemoração plástica e poética (CÂNDIDO, 1959. v.2, p. 10-26)

corpo – vinculado em todos – tem papel central. É nele que está inscrita a raça, o gênero e a classe daquilo que se entende, a partir de então, por brasileiro. Assim, as imagens do corpo fazem parte de um processo, de uma construção da História do Brasil, da constituição de um discurso visual que é paralelo ao discurso científico e às práticas literárias. Analisar os modos pelos quais a comunidade da *inteligência* nacional encara o corpo pela visualização artística ou narrativa literária – demarcando o perfil do autenticamente brasileiro⁷⁰ – significa ao mesmo tempo reforçar um determinado contrato social, próprio da hegemonia da elite cultural da época, do qual o negro e o índio, na vida concreta, restavam excluídos.

Pelo trabalho programático dos intelectuais românticos da segunda e terceira década do século XIX é que se deu a primeira matriz brasileira da mestiçagem e se começou a formular uma nação pensada como tal. Nela, os símbolos de encontros étnicos e culturais dos antepassados inscrevem uma espécie de genealogia da nação, que simultaneamente indica o que se deve esquecer ou recordar na história da pátria⁷¹.

Como não havia um referencial simbólico da ainda jovem nação a ser celebrada e perpetuada, Araújo Porto-alegre, entre outros, ressalta a reverência cívica dos mortos e as suas virtudes: “a geração que não comemora os serviços de seus antepassados, prepara-se para receber o mesmo esquecimento que a deslustra: a humanidade é uma cadeia de idéias, cujos elos estão na memória sucessiva do homem” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 349-354).⁷² A citação mostra como os intelectuais estabeleceram a memória histórica como fio condutor para o presente da nação. Com a maioria de Pedro de Alcântara (1838), reforçam-se os símbolos de elaboração de um sentido de nação, e é – não tendo alternativas viáveis do presente histórico – lançado o olhar para o passado na tentativa de encontrar elementos unificadores do patriotismo. A tarefa era o “delineamento de um perfil para a nação brasileira, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das nações” (GUIMARÃES, 1988, p. 6) cujo reflexo desse empenho da elite imperial se encontra nas inaugurações das instituições como, por exemplo, o Colégio Dom Pedro II, o Arquivo

⁷⁰ Lembrando aqui que as questões do corpo na imagem artística estão embasadas pelas reflexões de Belting sobre aquilo que se constitui na imagem como humano ou menos humano, cf. p. 12.

⁷¹ Nesse processo de delimitar aquilo que é considerado humano ou não, ou em nosso caso, aquilo que é mais brasileiro ou menos, temos a contribuição da concepção teórica de Butler, que observa que é por meio de práticas discursivas e das suas repetições que se produzem inclusões ou exclusões, ver BUTLER, 1993, p. 3-20.

⁷² Cabe aqui assinalar que Porto-alegre participava na sessão de Arqueologia do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Ali ele buscava os vestígios materiais do passado, vestígios esses associados às antigas civilizações indígenas, o que gerava uma sensibilidade moderna sobre esse passado e formava uma crença sólida num tempo ido capaz de rivalizar com o das grandes nações e, paralelamente, inspirava a formação de novos rumos para o futuro. Ver sobre a disciplina de Arqueologia no Império: LANGER, 2001.

Nacional e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB, 1838). “D. Pedro e a elite política da corte se preocupavam, dessa maneira, com o registro e a perpetuação de uma certa memória, mas também com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura genuinamente nacional”. (SCHWARCZ, 1998, p. 127) Assim sendo, a elite erudita do Império definiu os parâmetros da disciplina investigativa embutida no projeto romântico de uma história nacionalista. Para tanto, juntava-se uma variedade de documentos antigos, crônicas, diários, cartas de missionários, viajantes naturalistas, estrangeiros e portugueses, manifestações literárias e culturais da época colonial, como também relíquias esquecidas no solo da pátria, todos como vestígios do passado. Detectar esses vestígios do passado era a principal linha reguladora no Estatuto do IHGB para encontrar e dar conta de uma gênese da Nação brasileira, inserindo-a, contudo, numa tradição de civilização e progresso. “Identificado o lugar da nação a um mito de origem” a nação brasileira se estabeleceu como “uma realidade presente e um projeto para sua realização futura. Um elo simbólico entre o que virá e o que foi” (LANGER, 2001, p. 277).

Entendemos com Said (1994, p. XIII), que a Nação em si mesma é uma narrativa, uma das grandes narrativas do progresso, da emancipação, da ilustração que foi gerado no interior mesmo da complexa experiência de colonizar e ser colonizado. O discurso do descobrimento marca as relações de poder que, por sua vez se inscrevem nos corpos dos agentes delineando a história, segundo De Certeau (2010, p. 10). No Brasil, essa complexa experiência de colonizar e ser colonizado lançou um modo de olhar a partir do exterior, de fora, e de vários discursos que os europeus construíram sobre o “brasileiro” durante os séculos XVIII e XIX. É esse olhar de fora que estabelece um primeiro alicerce da brasilidade, que é composta da paisagem tropical, dos costumes e da raça, numa tríade (CARRIZO, 2001, p. 27) que, por sua vez, vai configurar um conceito de literatura brasileira no ideário romântico–nacional que se expressa nas artes plásticas do mesmo modo. São nomes como os de Ferdinand Denis (1798-1890), Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) ou Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), entre outros estudiosos, que formulam, em seus tratados, o fundamento concepcional da terra e do povo brasileiro. Sob o choque cultural ou o encantamento, eles realçam a figura de um Brasil exótico, um espetáculo para ser admirado e contemplado contrastando o afastamento da natureza que se vive e observa na Europa.

Ferdinand Denis, por exemplo, cria um tipo de “gênio peculiar de tantas raças diversas” na abundância da terra e na fertilidade selvagem enunciando os três elementos formadores da nação brasileira que se misturam - o termo “mistura” já é pronunciado por ele no seu “Resumo da História do Brasil”, de 1825, que foi adotado por ordem imperial nas escolas do ensino primário:

O negro necessita abandonar-se ao calor de sua imaginação, e precisamos acompanhar-lhe o pensamento [...] Inconstante nos sentimentos, mas sempre crédulo, o sobrenatural embeleza-lhe as narrativas; dá vida, com as tradições poéticas da terra natal, à nova pátria. Sem dúvida, geme ainda à lembrança dos infortúnios passados, mas, apesar das dores da escravidão, o presente, arrebatando-lhe o ardor da imaginação, o conduz e desvia-lhe os olhos do futuro; e o branco, que partilha amiúde o trabalho daqueles dois homens, orgulhoso de pertencer à raça dos dominadores, criam-se tradições novas, mas retém as dos velhos tempos [...]; sua imaginação pertence às terras distantes, mas o seu coração pertence à pátria: nas suas narrativas, nos seus cantos, mistura-se a história de ambos os países. Quanto o filho da mãe indígena, possuiu não sei que impulso de independência, que o leva a sentir a necessidade de exaltar, antes de tudo, a sua pátria; busca aventuras no meio da floresta; tem a perseverança do branco e a coragem do homem acobreado: sua alma é enérgica e seu espírito melancólico; desta raça sairão grandes coisas. O filho do pai europeu e mãe negra, o mulato, recorda o árabe nos traços, na cor e no caráter: o amor, exaltando-lhe a alma, torna-o entusiasta; pensa com rapidez, tem a imaginação colorida, o coração arrebatado. É poeta, tal como a natureza o criou (DENIS apud CESAR, 1978, p. 40).

Denis observa as três raças e atribui a cada uma delas características temperamentais. Enquanto do mameluco, filho de mãe indígena, se esperam “grandes coisas”, o negro é suspenso no presente e no futuro devido à escravidão. A partir da mistura se formam novas tradições que têm seus próprios temperamentos, desde o melancólico até o entusiasta, no qual o mameluco possuiu características tanto do branco como do negro. Denis segue a intenção de descrever nos seus estudos as raças que compõem a brasilidade, uma vez que, ao longo do tempo, essas vão se misturar e se modificar. Com isso, ele enuncia a diferença entre as raças, que é importante não esquecer, mas que com o tempo tende a se apagar. É essa mestiçagem que ganha um traço exótico, distintivo e até heroico que marca o diferencial da nação brasileira para o viajante francês.

Outro documento fundamental para a descrição e a definição de um sentido nacional a partir do qual se inscrevem os seus mitos de origem, é o do etnógrafo naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius, que veio ao Brasil como membro titular da Academia de Ciências de Munique, na Alemanha, por ocasião do casamento de D. Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria com o Imperador Dom Pedro I, em 1817. Martius submeteu,

posteriormente, seu famoso ensaio “Como se deve escrever a História do Brasil”, ao concurso aberto do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1843, sendo premiado e publicado no ano de 1845 no jornal da instituição. Em seu ensaio, o autor traça inicialmente o seu conceito de história, que ele vincula de forma inseparável com a etnografia, abrindo o foco dos estudos além do olhar sobre a evolução de um povo, para questões das raças, do meio e dos costumes, como também suas instituições religiosas, econômicas e políticas. Segundo Martius, a história deveria reanimar o amor pela pátria nos leitores e assegurar o poder monárquico-constitucional (1982, p. 107). Ele considera o Brasil um país de grandeza e poder cujo gênio da sua configuração populacional deve ser decifrado, e se posiciona otimista em virtude do futuro. É um país que promete devido a sua força de mescla, como os ingleses devem sua energia, sua firmeza e perseverança à mescla dos povos célticos, dinamarquês, romano, anglo-saxão e normando (MARTIUS, 1982, p. 88). Três elementos raciais configuram o Brasil e marcam a origem comum: o índio nativo, o português imigrante e o negro transplantado configurando a peculiaridade brasileira com o argumento fortuito da mescla prometida. Assim, o cruzamento se torna um dado real e objetivo da vida brasileira tendo toda uma conotação positiva: a mestiçagem como a consequência de um acontecimento da história providencial a configurar uma nova nação “e maravilhosamente organizada”. (MARTIUS, 1982, p. 88)

Outro estudo sobre “História Geral do Brasil” é “O descobrimento do Brasil” de Francisco Adolfo de Varnhagen (1840) que descreve igualmente sobre o encontro das duas raças a partir da chegada dos portugueses. A partir da carta de Pero Vaz de Caminha (1500), Varnhagen descreve um idílio amoroso fictício entre a índia Ypêca e o navegante Braz Ribeiro, iniciado durante o embarque de Cabral.⁷³ Essa narrativa ficcional que vincula a reflexão histórica com o romance literário é substituída anos depois, em 1875, no texto “História da Independência do Brasil”, pelo tratamento histórico científico na escrita. Nessa perspectiva, desaparece todo o otimismo com o povo autóctone. Os indígenas são desvalorizados como nômades, não tendo um princípio de unidade e poder central. Dessa maneira, Varnhagen justifica a violência dos descobridores como ato de salvação do branco em prol do despovoamento do imenso território.

⁷³ Moisés salienta que esse episódio sobre um encontro ficcional entre os grupos dos nativos e dos colonialistas acontece ainda antes do romance “Iracema” de José de Alencar, de 1865. (MOISES, 1984, p. 62).

Essa pequena abordagem do discurso histórico-etnográfico é importante para se ter noção de como se forjou o olhar sobre o Brasil, sobre os corpos brasileiros. As três posições aqui destacadas desenvolvem um olhar de fora sobre aquilo que eles chamam brasilidade, mesmo tendo conotações e pontuações diferentes. Mas todas as elaborações dos três estudiosos aqui citadas se baseiam na tríade da paisagem, da raça e dos costumes examinando “povos outros” forjando a “organização etnográfica” (DE CERTEAU, 2010, p. 11). Nessa perspectiva, Carrizo chama este olhar de fora como “olhar etnográfico” que se pratica como um ver dicotômico na experiência da alteridade (2001, p. 27) A autora cita as duas figuras básicas na alteridade de Todorov (1993, p. 41): primeiro, a assimilação, quer dizer, considerar o outro idêntico e sobrepor seus próprios valores sobre os outros ou, segundo, a alteridade a partir da diferença indicando uma superioridade ou inferioridade, prevalecendo de forma egocêntrica seus próprios valores diante do outro. Portanto, o olhar etnográfico estabelece, via a assimilação ou inferiorização do diferente, as singularidades brasileiras na raça e pelo meio. Ambas as particularidades de raça e paisagem tropical, por serem tão enfatizadas, exaltadas e estereotipadas ganham traços exóticos e desenharam a figura de um Brasil exótico e espetacular com seus agentes de cor, de pele e de costumes diferentes nessa paisagem selvagem: “O olhar etnográfico e o exotismo começam a trabalhar juntos num imaginário particular, cuja condensação podemos encontrar na flutuante dicotomia entre uma imagem negativa do homem e da natureza americano e uma imagem positiva dos mesmos.” (CARRIZO, 2001, p. 28)

São os textos históricos e etnográficos dos europeus ao observar os outros – do ponto de vista positivo ou negativo – que constroem as cadeias estéticas sobre a natureza e a raça, uma vez que o discurso das duas disciplinas, da história e da etnografia, se inter-relaciona fortemente na primeira metade do século XIX. Trazemos aqui novamente a imagem da rede circular e imbricada, proposta por Foucault, em que os discursos científicos se entrelaçam, diferenciam e se complementam. Essa rede discursiva está vinculada à rede simbólica da formação do imaginário a partir da atividade literária. Para tanto, observamos que essa pluralidade discursiva que se constrói sobre o “brasileiro”, a mestiçagem como entidade plena que é capaz de forjar um gênio nacional, se introjeta no espaço criativo que os intelectuais românticos constituem e divulgam via literatura. Concordando com Carrizo, é o olhar etnográfico elegendo a paisagem, a raça e os costumes como matriz que tece um conceito de literatura brasileira (2001, p. 31). Sem dúvida, os literatos daquele tempo

tinham uma forte noção de que estavam fundando e consolidando a literatura em termos de estetização e tematização pela missão patriótica. Queremos chamar atenção com Schlichta que a questão 'nacional' é o centro de toda a preocupação intelectual do período, seja na literatura, na filosofia, nas artes plásticas ou na música. Os artistas "desejavam complementar a Independência no plano estético; e como os moldes românticos previam tanto o sentimento de segregação quanto o de missão – que o compensa – o escritor podia apresentar-se ao leitor como militante inspirado na idéia nacional" (2006, p. 94).

Segundo Antonio Candido, a literatura foi a atividade que mais cedo contribuiu para o conhecimento do Brasil e de seu povo (1973, p. 118). E em outro lugar ele afirma que:

Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma "literatura nacional" é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (CANDIDO, 1971, p. 10).

O autor ressalta claramente a busca de modelos novos, nem clássico, nem português, que dessem um sentimento de libertação e que se entendessem não mais apenas como prova de esclarecimento do país, mas como tarefa patriótica na construção nacional, exprimindo a realidade local. Neste afã de consolidar uma literatura independente, Candido também salienta a posição e doutrina de Ferdinand Denis como bússola na expressão nacional autêntica para o grupo de Niterói (1971, p. 14).⁷⁴ Na expressão da primeira geração, diferenciam-se duas vertentes. Primeiro, o Nativismo cultiva a celebração dos sentimentos de afeto pelo país, predominando o sentimento da natureza. E segundo, o Patriotismo expressa o sentimento do apreço pela jovem nação de dotá-la de uma literatura independente, predominando o sentimento da *polis*. No momento áureo das décadas de 1840 a 1860 expressa-se a busca do específico brasileiro no indianismo, a forma mais reputada da literatura romântica. Os intelectuais da revista Niterói estabelecem o índio como elemento básico da sensibilidade patriótica, comparável com o cavaleiro medieval, que se projeta na consciência popular. Os escritores retomam a tradição indianista de Basílio de Gama e Santa Rita Durão ou os ilustrados da fase joanina, José Bonifácio, que situam o índio na poesia neoclássica em "um novo ideal de vida simples, na intimidade com a

⁷⁴ O grupo Niterói é constituído por um conjunto de intelectuais que no ano 1836 em Paris publicaram a revista "Niterói" - Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes com textos de expressão nacional romântica. Participaram desse movimento Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Porto-alegre, entre outros. Gonçalves de Magalhães publicou o poema romântico "Suspiros poéticos e saudade" na edição de 1836.

Natureza, que se pusesse em alta estima o bucolismo, em que autenticamente viveram os pastores da Arcádia” (CORRÊA, 2004, p. 153). O índio aparece como um pastor arcádico e se integra, conforme Candido, no padrão corrente do homem polido com o intuito de “testemunhar a viabilidade de incluir-se o Brasil na cultura do Ocidente, por meio de superação de suas particularidades.” (1971, p. 22) Os poetas românticos, ao contrário, buscaram inserir a figura do índio na realidade local, no espaço geográfico e com seus costumes e virtudes particulares em detrimento dos grandes temas, atitudes e posturas da literatura clássica ocidental. Com a poesia *Nênia* (1837), de Firminio Rodrigues da Silva (1816-1879), que trata o tema indígena ao modo romântico, realiza-se a passagem do índio-signo ao índio-personagem (Ibid.). Uma personagem capaz de representar um gênio ou caráter “brasileiro” numa construção lírica, idealizada e heroica pela etnografia fantástica.

Constatamos que a fundação do nacional acontece pela formulação literária sobre um passado nas mãos dos heróis dignos. Assim, os textos literários apontam para o mesmo início comum que se encontra na presença das raças, como já mencionamos no caso do discurso histórico e etnográfico de Denis e Martius, que estabelecem a partir do encontro das várias raças, tema para várias canções, e sua devida mistura: o particular e o original “brasileiro”. A escolha e a elaboração do mito de origem na figura exaltada do índio, que permite indicar um passado místico e lendário, digno de ser comparado a outras civilizações, permeiam toda a produção intelectual da literatura indianista, o discurso histórico e a própria arqueologia. Langer demonstra como a disciplina de Arqueologia buscava os vestígios físicos e materiais do passado na cultura indígena como representantes de antigas civilizações⁷⁵. Várias explorações e imensos gastos foram feitos com a participação do Imperador para trazer à tona a faceta real do mito popular reinterpretado pelo imaginário erudito como um passado grandioso. Apesar de várias tentativas de escavações, o mito da cidade perdida na Bahia, monumento glorificado como prova material de civilizações superiores, infelizmente não se confirmou (1849). Não tendo vestígios materiais, formou-se, segundo Langer, uma aceitação da geração perdida, consolando-se com uma civilização

⁷⁵ Os cientistas do IHGB de fato buscavam comparar os vestígios do passado a outras civilizações, podendo, assim, inserir o Brasil no circuito mundial. O Presidente do IHGB declara em 1841: “(...) vos vindes em cada anno anunciar à Nação o grão e a diffusão das luzes, para d’ahi calcularem-se os esperançosos fructos da civilisação e da moralidade: isto é já um importante serviço! Subirá ainda a mais vossa fama, se a expedição confiada a um intrépido nosso consorcio, em pesquisa de inculcados monumentos, e de uma cidade abandonada, que se diz recôndita nos sertões do Brasil, obtiver êxito desejado (...) uma civilisação, talvez contemporânea à do Egypto da Índia” (Presidente do IHGB apud Langer, 2000, p. 117).

muito avançada, mas desaparecida. A tarefa arqueológica fracassou, uma vez que não foi possível construir adequadamente a origem histórica do passado, esse mito da cidade sobrevive sendo incluso na História (2001, p. 214) e restou para os intelectuais da História e da Literatura daquele tempo o desafio de criar heróis imaginados no obscuro passado. Imaginam-se protagonistas e antagonistas indígenas, como, por exemplo, “os Tupis como sustentadores dos valores éticos e civilizatórios do caldeamento racial, a natureza e o selvagem domesticado” versus os “Botocudos, os antagonistas bárbaros e vilões no processo histórico culpados – igual os negros – pelo atraso rumo à civilização e ao progresso da nação” (LANGER, 2001, p. 215).

Compreende-se, assim, a importância da contribuição dos literatos no âmbito dos seus textos ficcionais elaborando um imaginário no qual se atribui à figura do indígena toda autoridade original e mapeando o território nacional com suas geografias paradisíacas como epítome da nação, interligados com as outras áreas da produção do saber, como a da História, da Etnografia ou da Arqueologia, que também corroboraram forjar o campo simbólico do Império em torno dos seus protagonistas já que os três elementos - etnicidade, língua e história - constituíram a faceta romântica do nacional que os pintores vão trazer ao campo visual. Carrizo ressalta que há uma certa não homogeneidade de cada escritor romântico de sua relação narrativa com os conceitos da nação. “A missão patriótica os reúne, a vocação literária a fomenta.” (CARRIZO, 2001, p. 30) Não obstante haver graus diferenciais de aprender a nação, todos os textos evocam a paisagem, a raça e os costumes, a tríade fundadora imaginando geografias simbólicas de um Brasil-natureza que dá significação ao personagem que a habita: a ideia do começo comum dessa comunidade imaginária está embutida nas raças e na mestiçagem. Com isso, o corpo e suas marcas ganham destaque, ponto crucial disso é a raça, a cor da pele, que evoca o corpo no imaginário. Essa observação nos permite estabelecer uma segunda categoria ao lado do corpo *genereficado*. Além da marca de gênero, configura-se um corpo marcado pela raça como elemento constitutivo do próprio. A questão racial é a segunda categoria analítica desta tese.

Entendemos sob a perspectiva analítica racial que a comunidade brasileira do século XIX se desenha a partir de brancos europeus, índios e negros e suas possíveis misturas. Na inserção dessas personagens ilumina a voga do nativismo e o silenciamento estético-discursivo do negro. Sobre o negro pesa no imaginário coletivo a escravidão, ele é dessa

maneira quase excluído da comunidade literária devido a sua realidade de subserviência e submissão, secundária em relação à arte, ausente das lendas heróicas. Os poetas podiam cantar as mães-pretas, os fiéis pai-joão, crioulinhas peraltas, mas todos sem traços heroicos devido aos preconceitos dos escritores, no caso da literatura. Os protagonistas dos romances ou poemas quando escravos “são ordinariamente mulatos, a fim de que o autor possa dar-lhes traços brancos, encaixar na sensibilidade branca” (CANDIDO, 1971, p. 275).⁷⁶ A ficção literária recria conflitos presentes no período e metaforiza nos encontros ou desencontros amorosos as tensões acerca da cor da pele, da escravidão e das diferenças culturais e de gênero.

Os poemas de Gonçalves Dias (1823-1864), considerado desde meados do século pela maioria dos poetas e jornalistas como criador da literatura nacional, desenham índios muito ricos de sentido simbólico incorporando o orgulho nacional, heroicos e deslumbrados fazendo alusão a um corpo forte, saudável e atlético em harmonia com a natureza, como no caso do “Canto do Guerreiro” e a “Canção do Tamoio”, poemas no primeiro livro “Primeiros Cantos”, publicado em 1847.

⁷⁶ O tema da escravidão expressa-se sob a forma alegórica em certas peças como a “Meditação” (1849) de Gonçalves Dias ou nas obras “O Demônio Familiar” (1857) e a “Mãe” (1859) de José de Alencar. Em virtude de uma poesia mais participante diante dos acontecimentos políticos dos anos 60 do século XIX, levantam-se as vozes indignadas de Joaquim Manuel de Macedo, em “As Vítimas algozes” (1869), e de Castro Alves, em “O Navio Negreiro” (1869). Neste último, o escritor apresentou o negro como herói, com dignidade lírica ao garantir à sua dor, ao seu amor, o transparecer integralmente humano – categoria reservada até então para os brancos e os índios literários. Em “Mauro, o Escravo” (1864), de Fagundes Varela, o personagem principal é herdeiro de coragem sobre-humana e genialidade – os escritores antecipavam, nas suas histórias, as mudanças percebidas na sociedade daquele período.

“O canto do Guerreiro”

Aqui na floresta
 Dos ventos batida,
 Façanhas de bravos
 Não geram escravos,
 Que estimem a vida
 Sem guerra e lidar.
 — Ouvi-me, Guerreiros,
 — Ouvi meu cantar.

Valente na guerra,
 Quem há, como eu sou?
 Quem vibra o tacape
 Com mais valentia?
 Quem golpes daria
 Fatais, como eu dou?
 — Guerreiros, ouvi-me;
 — Quem há, como eu sou?

Quem guia nos ares
 A frecha emplumada,
 Ferindo uma presa,
 Com tanta certeza,
 Na altura arrojada
 onde eu a mandar?
 — Guerreiros, ouvi-me,
 — Ouvi meu cantar.

“Canção do Tamoio”

Não chores, meu filho;
 Não chores, que a vida
 É luta renhida:
 Viver é lutar.
 A vida é combate,
 Que os fracos abate,
 Que os fortes, os bravos
 Só pode exaltar.

Um dia vivemos!
 O homem que é forte
 Não teme da morte;
 Só teme fugir;
 No arco que entesa
 Tem certa uma presa,
 Quer seja tapuia,
 Condor ou tapir.

O forte, o covarde
 Seus feitos inveja
 De o ver na peleja
 Garboso e feroz;
 E os tímidos velhos
 Nos graves conselhos,
 Curvadas as frentes,
 Escutam-lhe a voz!

Domina, se vive;
 Se morre, descansa
 Dos seus na lembrança,
 Na voz do porvir.
 Não cures da vida!
 Sê bravo, sê forte!
 Não fujas da morte,
 Que a morte há de vir!

E pois que és meu filho,
 Meus brios reveste;
 Tamoio nasceste,
 Valente serás.
 Sê duro guerreiro,
 Robusto, fragueiro,
 Brasão dos tamoios
 Na guerra e na paz.

A narração é conduzida pelo índio, cujos versos afirmam uma concepção de valor da condição indígena que irá distinguir o traço determinante da personalidade desses povos e se constituir em marca de toda a representação do índio na poesia de Gonçalves Dias: a dignidade da condição de homem livre, que só se desfaz com a destruição e a morte. O índio se deixa enganar, mas não escravizar, resiste, sua resposta à tentativa de escravização é a luta, ainda que esta lhe custe seu fim. A luta é condição maior, fator de dignidade e justificativa da existência da nação indígena. É ela que tempera o guerreiro, como na "Canção do Tamoio" (1847). A fala do eu poético sobre coragem e luta evoca corpos masculinos fortes e ativos na vida em plena natureza, sua pureza moral e as virtudes viris se inscrevem no corpo do protagonista dos Tamoios que enfrenta todos os desafios e obstáculos da paisagem pitoresca e exótica. São valores de dignidade e honra, como os cavaleiros medievais, que definem sua identidade masculina fazendo todo destaque em relação ao negro que não escapa da escravidão e, portanto, não tem a mesma dignidade.

Desse modo, a vida é uma epopeia constante, na qual só há lugar para os fortes, única condição de sobrevivência das nações indígenas. O uso da forma épica, adaptada às novas condições do olhar romântico, revela a grande preocupação de Gonçalves Dias: não deixar que caíssem no esquecimento as grandes tradições dos nossos índios, as raízes nativas da pátria que circunscrevem a origem comum. Dessa forma, o poeta declara o que e quem faz parte da tríade de paisagem, raça e costumes, atualizando e assim mantendo vivas aquelas imagens elevadas na memória do presente. Essa prática literária contribui para a demarcação daquilo que deve ser recordado ou silenciado, e nesse caso o indígena idealizado tem uma viva lembrança e o negro é esquecido.

Nos poemas “Leito de Folhas Verdes” (1849) e “Marabá” (1849), de Gonçalves Dias, a narração é conduzida por uma índia, confessando seus sentimentos, dúvidas e confusões internas. A heroína em “Leito de Folhas Verdes” fala sobre sua espera ansiosa do amor ausente durante a noite:

“Leito de Folhas Verdes”

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
Já solta o bogari mais doce aroma!
Como prece de amor, como estas preces,
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,
Vai seguindo após ti meu pensamento;
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas
A arazóia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
Já solta o bogari mais doce aroma
Também meu coração, como estas flores,
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
À voz do meu amor, que em vão te chama!
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas!

A imagem romântica provocada pela lua, pelas estrelas e pelo perfume de diversas flores cria um ambiente de sensualidade no qual “o eu poético” é transportado para um mundo de sonhos no qual ela pode viver seu grande amor, pois aí não existe a triste realidade da vida, uma realidade de solidão e de abandono. Gonçalves Dias utiliza imagens de atividade e passividade atribuídas ao gênero masculino e feminino: enquanto o homem está passando aventureiramente por montes, lagos ou terras, a índia aguarda, espera e sonha a volta do amado arrumando o espaço para a chegada de Jatir. Essa imagem corresponde com a atribuição de postura ativa ou passiva aos gêneros no imaginário oitocentista na Europa, como analisamos no capítulo anterior. De um lado, o homem que atua ativamente no espaço público, e de outro a representação da mulher de natureza mais passiva e reclusa no espaço doméstico. Ambas as situações são projetadas às figuras indígenas no seu contexto estereotipado: a selva.

O texto romântico é uma versão das cantigas de amigo medievais, nas quais o trovador reproduz a fala feminina sobre o desejo de encontro. A emoção do “eu lírico feminino” derivada do amor da índia por Jatir expressa primeiro seu sentimento singelo e puro seguido da angústia e da decepção, revelando mais metáforas dicotômicas, como, por exemplo, na quinta estrofe no trecho: “Eu sou aquela flor que espero ainda, Doce raio do sol que me dê vida”, situa a mulher na imaginação à flor e o homem ao sol. Trata-se claramente de uma imaginação de corpos *genereficados*, nas diferenças dicotômicas marcadas no corpo, a mulher como natureza, bela flor sensível e dependente do sol, da luz e da clareza vindos do masculino. Podia-se pensar na imagem da mulher-criança que precisa ter a proteção e condução do pai-marido, mas a presente sensualidade expressa pelo “eu lírico feminino” descreve um corpo vivo pulsando com todos os seus sentidos. Mãos, olhos e lábios sentem saudade do tato, do palpável com o amor e, finalmente, esse corpo com desejo se decepciona porque o anseio não é satisfeito. Visualiza um corpo feminino sensual, com um desejo que de maneira frustrada não pode se realizar, um corpo erótico na fantasia que não ultrapassa a norma moral, mas que deixa um suspiro para o leitor. Santa’Anna chama o estímulo pelos códigos dos sentidos a estética da oralidade do romantismo que expressa literariamente os desejos desvelados e configura o imaginário erótico da época (1984, p. 18). O poeta representa a heroína como mulher-flor que apela à apreciação visual e olfativa do leitor.

Em outra famosa heroína que Gonçalves Dias esboça no seu poema “Marabá”, encontramos o “eu lírico feminino” duma mulher herdeira de dois sangues, incorporando duas raças que provocam questionamentos internos de pertencimentos e de identidade. A construção lírica por meio de uma etnografia fantástica traz uma ressonância mais pungente do sentimento de incompreensão amorosa. Segundo Candido (1971, p. 84), Marabá é um “desses *monstros* diletos do romantismo, como por exemplo, Quasimodo e Gwynplaine de Victor Hugo, posto pela fatalidade aquém da plenitude afetiva: só que, neste caso, monstro extremamente belo e por isso, mais trágico no seu desamparo”.

“Marabá”

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!
Acaso feita
Não sou de Tupá?
Se algum dentre os homens de mim não se
esconde,
Tu és, me responde,
Tu és Marabá!

Meus olhos são garços, são cor das safiras,
Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
Imitam as nuvens de um céu anilado,
As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
"Teus olhos são garços,
Responde anojado; "mas és Marabá:
"Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
"Uns olhos fulgentes,
"Bem pretos, retintos, não cor d'anajá!"

É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
Da cor das areias batidas do mar;
As aves mais brancas, as conchas mais puras
Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
"És alva de lírios",
Sorrindo responde; "mas és Marabá:
"Quero antes um rosto de jambo corado,
"Um rosto crestado
"Do sol do deserto, não flor de cajá."

Meu colo de leve se encurva engraçado,
Como hástea pendente do cáctus em flor;
Mimosa, indolente, resvalo no prado,
Como um soluçado suspiro de amor!

"Eu amo a estatura flexível, ligeira,
"Qual duma palmeira,
Então me responde; "tu és Marabá:
"Quero antes o colo da ema orgulhosa,
"Que pisa vaidosa,
"Que as flóreas campinas governa, onde está."

Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
O oiro mais puro não tem seu fulgor;
As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
De os ver tão formosos como um beija-flor!

Mas eles respondem: "Teus longos cabelos,
"São loiros, são belos,
"Mas são anelados; tu és Marabá:
"Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
"Cabelos compridos,
"Não cor d'oiro fino, nem cor d'anajá."

E as doces palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d'acácia na frente de um homem
Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arazóia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá!

A beleza é cantada descrevendo o corpo da jovem mulher, os olhos, o cabelo, o rosto, o colo, o andar, a estatura, todos a partir da marca da mestiçagem: tem olhos de safira, não tem mais olhos pretos, o rosto é alvo e não de “jambo corado”. O corpo recebe

suas comparações metafóricas com a natureza, a flor de um cactus, a palmeira, como Santa'Anna chamou atenção sobre as imagens obsessivas do desejo na poesia (1984, p. 14). A mulher é natureza, e sempre o corpo sensual e belo, só que esse corpo, além de *genereficado*, é marcado pela diferença da raça que causa esse lamento da perda de identidade por conta da mestiçagem e do branqueamento. O autor aqui sugere que a rejeição a Marabá, jovem índia miscigenada que deseja os pretendentes guerreiros da sua tribo, mas que os vê a repelirem pela alvura da pele, da cor, pode ser traduzida como a rejeição do indígena à corrupção do homem branco. Marabá sente-se e deseja ser índia. Porém, a maldição íntima da jovem acontece no seu lugar de origem: mesmo sendo bela, é rejeitada pelos jovens de sua tribo, condenada a lamentar-se pela vida só. A miscigenação, para Marabá, é pessimista: não tem como dar certo. Seu destino é a solidão.

As três apresentações de poemas-chave do início do movimento literário romântico por Gonçalves Dias apontam para uma narração sobre o índio e a índia baseados na tríade de paisagem, raça e costume. Trata-se de corpos colocados num cenário tropical e exuberante, que recebem as marcas da raça indígena e seus costumes, embora o relato dos costumes nas poesias não seja tão extenso como será nos romances de José de Alencar, por exemplo. Salientamos que a tríade paisagem, raça e costume não é neutra diante do sexo, mas que recebe por meio do corpo *genereficado* as suas próprias significações. A paisagem onde se encontra o índio é repleta de perigo, de terras vastas; a raça indígena no corpo masculino se expressa pela força de um guerreiro e seus costumes através da luta, da coragem e da honra. Quanto à personagem feminina, as poesias induzem a uma paisagem com flores perfumadas, as ondas do mar e florestas noturnas, e o costume que aponta para um sofrimento amoroso, por dedicações caseiras ou crises de identidade. Assim, o indianismo na poesia romântica no exemplo de Gonçalves Dias estabelece o imaginário de um corpo claramente marcado pela raça e pelo gênero; ambas as marcações embutidas na rede das práticas discursivas no que diz respeito aos lugares normativos de um corpo feminino, carregado sensualmente, sem identidade própria, frágil e dependente de um corpo masculino viril. Tais representações são manifestações oníricas e, essencialmente, fruto dos discursos, simbolismos e das inculcações próprias da sociedade branca e imperial oitocentista, que tendia a compreender o indígena pelas lentes da cultura hegemônica. Não se trata de uma apreciação da real cultura indígena, mas da projeção do olhar idealizado de fora.

Os corpos que aparecem no imaginário literário a partir da metade do século XIX ganham maior variedade narrativa. Isso porque um novo gênero de literatura abre para um espectro maior de vertentes temáticas. É o romance que se difunde pela imprensa, pelos folhetins e se instala como uma nova forma de consciência de comunidade⁷⁷. O romance permite, a partir da criação imaginária de uma microfísica espaço-temporal, modular narrativas na vertente do indianismo e regionalismo, ambos já existentes na poesia, numa nova vertente que Candido chama de “análise psicológica” (1971, p. 212).⁷⁸ O gênero romance em todas as três direções possibilita delinear a narrativa de forma mais detalhada mediante a apropriação do passado, da significação do território, da narrativização da sociedade, hierarquizando e diferenciando não só o espaço social, como também seus protagonistas. Esse delineamento é estabelecido na mesma tríade de paisagem, raça e costume através do olhar etnográfico, como já mencionado, ou no caso dos romances de cunho regionalista, como Carrizo sugere, através de um olhar topográfico (2001, p. 103). O gênero do romance constrói um espaço narrativo onde o drama complexo de encontros amorosos, permitidos ou interditados devido à questão racial, inscreve nos corpos sutilmente valores e normas em níveis culturais: o corpo aculturado, assimilado e folclorizado na sociedade burguesa oitocentista do Rio de Janeiro em virtude da compreensão nacional a partir da questão central: o cruzamento das raças (SCHWARCZ, 1993, p. 14). Na interação entre contexto ideológico e escritura romântica, literatos como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo escolhem as personagens típicas como, por exemplo, o índio (“O Guarani”, 1857), a escrava (“A escrava Isaura”, 1875) e a jovem burguesa (“A Moreninha”, 1844). A narrativa os instaura como diferentes – a morena, o índio e a escrava -, cujos corpos carregam essa diferença e que

⁷⁷ O século XIX é considerado, segundo os estudos da cultura visual de Mirzoeff, como o século do Jornal e do Romance, ambos os meios e formas de comunicação mais destacados e crescentes (MIRZOEFF apud Knauss, 2006, 109).

⁷⁸ Explicando essas três vertentes na obra de José de Alencar, podemos dizer que os romances “O Guarani” (1857), “Iracema” (1865) e “Ubirajara” (1874) pertencem ao tema do indianismo trabalhado a partir do símbolo, os encontros etno-culturais como uma espécie de genealogia, na qual o romance “Ubirajara” é uma reconstituição etnográfica da cultura indígena antes do contato com os brancos, remetendo a um passado idílico de uma civilização com seus protagonistas e antagonistas formando o mito de origem. Como exemplo de romance regionalista, podemos citar de José de Alencar “O Gaúcho” (1870) e “O Sertanejo” (1875) que descrevem línguas e costumes sendo que a região se estabelece como quadro natural e social onde se passam atos e sentimentos. O romance “Lucíola” (1862) expressa o gosto pelo conflito psicológico, cuja vida interior Alencar revela na intuição da vestimenta feminina.

serve para expressar textualmente um conceito de brasilidade ou uma ideia política na qual está em jogo o nacional.

Antes de analisar brevemente esses corpos indígenas, negros ou mulatos – marcados por sua diferença e gênero – gostaria de salientar com Carrizo que, como anterior nas poesias, o “olhar que vê e analisa [o dos escritores] é um olhar culturalmente branco e civilizado porque os escritores pertencem à elite branca e civilizada, portanto eles são uns, mas para os europeus são os outros.” (2001, p. 51) ⁷⁹ Essas “outras” entidades raciais começam a ser relevantes no momento em que a narrativa questiona ou indaga acerca do corpo do povo – quer dizer a nação. Assim os escritores revelam uma clara escolha a favor do índio, e uma interdição ao negro, tendo em vista quase total silenciamento do imaginário romântico compromissado com o progresso da nação. Além disso, os escritores desvendam uma nítida preferência pelo civilizado e uma inquietação a respeito da relação com o português. Nessas tendências gerais certamente existem níveis e graus de diferenças entre os escritores que o presente estudo não pode considerar profundamente devido ao foco dado às representações do corpo na pintura desse período.

José de Alencar narra, como os poetas do indianismo, no seu romance mítico-épico “O Guarani” (1857), como ser absolutamente heroico e poético e cria um espaço-tempo de pureza. A personagem de Peri é, por extensão, o índio mais nobre de todos e ele tem memória, uma estratégia que dá corpo ao personagem. Tendo memória a personagem é consolidada numa genealogia que remete ao estado civilizado. E mais uma vez o corpo masculino é carregado por memória simbólica. As índias aparecem num imaginário ligado à sensualidade. Na descrição da mestiça Isabel, cuja mãe é índia e o pai é o velho fidalgo D. Antônio, encontramos a marca da sensualidade atribuída à mulata: “Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo *brasileiro* em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste da languidez e malícia, de indolência e vivacidade. Os olhos grandes e pretos, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível” (ALENCAR, 1971, p. 23,

⁷⁹ A narração sobre o outro baseado neste olhar etnográfico trabalha muito na chave do exotismo, e é por meio dele que se alcança uma maior comunidade de leitores. Especialmente nos tratados de história dos viajantes europeus, como os de Ferdinand Denis e Von Martius, o exótico particular do outro é enfatizado e está muito presente no imaginário desses intelectuais que levam suas análises para a Europa onde essas notícias se espalham devido à grande curiosidade sobre os outros do “Novo Mundo”. Isso ajuda a demonstrar que o exotismo muitas vezes é uma constelação de valores de usos e de trocas permeados nos hábitos da escrita e nas imagens que acompanham os relatórios de viagem.

grifo). O estigma de sensualidade atribuído à mulata é dado pela literatura, marcando assim a mulher *brasileira*, quer dizer a mulata, como heroína sensual e sentimental. A musa Tupiniquim, outra figura feminina em seu romance “Iracema” (1865), recebe as características de inocência e fecundidade. A virgindade exaltada permite o tom sensual na descrição da elegância e harmonia do corpo da jovem mulher:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. [...] O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. [...] Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto. (ALENCAR, 1995, Cap.II, p. 6)

Encontramos aqui mais uma vez uma paisagem que é adaptada ao corpo feminino, especialmente à situação do banho, que é algo bastante intimista, realçando sua sensualidade e seu prazer como as imagens de banho dos pintores. Agora a heroína não é mais *mulher-flor*, ela se transformou em mulher-fruto integrando-se nos códigos dos sentidos que estimulam o paladar e a deglutição, além da visão e do olfato. Segundo Santa’Anna, a lírica amorosa romântica utiliza a metáfora do “comer” em lugar de possuir e fazer amor, para tanto o autor fala de um canibalismo amoroso. Deu-se a passagem do visível ao comível com uma insistência nas palavras “boca, beijos e seios” indicando a economia hierarquizada do imaginário erótico no espaço ideologicamente mestiço: “Como figura não apenas para ser pintada, mas para sentida, como criatura não para ser esposável, mas para ser comida, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata” (SANTA’ANNA, 1984, p. 31).

Além de sedutora, a protagonista Iracema é a mãe-terra que vai gerar metaforicamente no encontro amoroso com o príncipe lusitano, que tem “nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas”, o primeiro brasileiro: o mestiço Moacir. Concordando com Carrizo, a história da Iracema é o momento do “parto da brasilidade” (2001, p. 100) atribuindo à mãe a fertilidade, a cordialidade e o sacrifício para gerar a síntese do sofrimento dela e a saudade e nobreza do pai: o filho Moacir. De um lado, ele representa o símbolo da Nação, e de outro o “marco para poder imaginar a aculturação e a mestiçagem como fórmulas ideológico-estéticas

próprias ao ser brasileiro.” (CARRIZO, 2001, p. 95). O índio se constitui como objeto simbólico no imaginário capaz de outorgar identidade, memória e linhagem.

Assim, confirma-se mais uma vez nossa observação de que as figuras indígenas descritas ressuscitam corpos no quais se inscrevem atributos de mestiçagem e de gênero: o corpo masculino indígena remete à força, coragem e heroísmo, enquanto o corpo branco masculino é nobre e fundador da nova união nacional. Ao corpo feminino no imaginário é atribuído a sensualidade ou a fertilidade formando os estereótipos da imagem da mulher brasileira.

Outra imagem da mulher autóctone encontra-se na romance de Joaquim Manuel de Macedo, “A Moreninha” (1844). Carolina é a primeira burguesa mestiça no século XIX que recebeu uma educação com piano e salão de um lado, e de outro, as tradições dos índios tamoiós. Ela desvia da figura feminina frágil – uma tipificação das pálidas da literatura europeia – e é descrita em suas ações como determinada e alcançando seus objetivos no âmbito doméstico, que é o casamento com Augusto. Assim, o escritor cria um cenário em que a mulher pertence a um saber cultural sobre a consolidação de um matrimônio que insere a instituição do casamento e consequentemente da família como positivo valor burguês. Macedo concebe a mulher como suporte na consolidação do estado-nação burguês no seu discurso de orador no Instituto Historiográfico e Geográfico do Brasil:

A mãe de família é a grande preparadora do futuro da sociedade, porque os seus peitos bebem os filhos o leite que alimenta a vida, e nas suas lições suaves ensinadas e carinhos e beijos, no seu sentir, no seu falar, no exemplo das suas ações, nos cuidados, na tolerância cega ou no sábio zelo do amor, na grande escola enfim do lar doméstico, onde a mãe é o mestre mais ouvido e mais querido da prole que incessante a rodeia, recebem os filhos a sementeira do coração que produz flores ou espinhos, virtudes ou vícios, conforme a prudência, a moralidade e a natureza do amor desse anjo dado por Deus às crianças, e que as crianças chamam de mãe (MACEDO, 1867: 5-6 apud CARRIZO, 2001, p. 61).

Descreve-se aqui o papel da maternidade como vocação divina. Dessa forma, a mulher recebe a grande tarefa dos cuidados da célula de base e da educação da nova geração, como nós já mencionamos anteriormente. É a imagem rousseuniana que se sobrepõe ao corpo feminino negando sua sexualidade e reduz toda a função natural do corpo à maternidade. Como “guardiã moral da família”, a Moreninha de Macedo dedica-se ao espaço doméstico estendido até os encontros nos salões, educa as crianças conservando e ensinando a tradição indígena. Dessa maneira, a mestiça contribui nos bastidores da casa

para a construção da pátria sendo a autêntica “brasileira” na formação da nova geração. Assim, a maternidade é ancorada no campo da intimidade, como nós também já observamos nas pinturas de Mary Cassat (Fig. 34),⁸⁰ que elegeu a intimidade materna como tema digno para a pintura, trazendo um tema determinado ao espaço acessível para a mulher, enquanto seus colegas pintavam os cafés e os bares públicos. A maternidade atua no campo político para a formação das gerações da nação. É a mulher mestiça burguesa que recebeu essa tarefa importante no âmbito da garantia e segurança da instituição da família como célula base, já que no decorrer do século XIX, na Europa e no Brasil: “o doméstico constitui uma instância reguladora fundamental e desempenha o papel do deus oculto” (PERROT, 1991, p. 93).

Concordando com Carrizo (2001, p. 62), é o olhar etnográfico que contorna essa nova mulher brasileira por meio de referências à cor da pele e da cultura para canalizar as energias do passado e das paixões, mantendo a memória das tradições indígenas na nova cultura civilizada. Apagar o negro e destacar o indígena pela folclorização da sua cultura é a estratégia da narrativa na criação do imaginário brasileiro. O indígena se folcloriza na figura da Carolina, a moreninha – ainda em tímido diminutivo – e suprime assim a categoria de nativo para instituí-lo como brasileira. Mais uma vez encontra-se aqui a razão racial que gera todo o caráter específico e diferenciador do nacional. Embora as figuras femininas até agora comentadas tenham algo em comum, as personagens, e com isso seus corpos, como Iracema, Ceci, Jandira e Carolina são todas mães ou esposas ligadas com a terra e a tradição familiar.

Por sua vez, “A escrava Isaura” (1875), no romance de Bernardo Guimarães, difere em sua caracterização no que diz respeito à cor da pele. Embora as outras protagonistas tenham passado por um processo de branqueamento pela mestiçagem e todas possam assumir a diferença da cor da pele, especialmente Carolina, descrita como mulata, se diferenciando das pálidas da literatura europeia, diferente é o caso da Isaura. Ela reforça a imagem da mulher branca, da tez pálida ou cor de rosa, cuja fisionomia fala de seu caráter doce e frágil. Guimarães descreve a protagonista num ambiente civilizado:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça [...] A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuança delicada, que não

⁸⁰ Cf. capítulo I, p. 68.

sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada [...] se erguia a cantora como Vênus nascendo da espuma do mar, ou como um anjo surgindo dentre brumas vaporosas (GUIMARÃES, 1973, p. 30).

A imagem que o autor evoca lembra mais de uma *Vênus anadyomene*, como já descrevemos acerca do tradicional nu feminino com sua pele de mármore branco, inspirando a pureza, o sensualismo casto e a virtude feminina. As marcas de sua raça estão apagadas e culturalmente ela é embranquecida, mas sem tematizar a aproximação de etnias diferentes. A única marca da linhagem negra que lhe restou é a cantiga do escravo, mas a educação refinada de sua origem (mãe mulata e pai português) garantem um branqueamento que ganha seu ponto culminante na relação amorosa dos protagonistas Isaura e Álvaro, que se assemelham pela cor e nobreza de alma. Guimarães explora em seus romances universos psicológicos que chegam até, de certa maneira, a ser naturalistas nas descrições das paixões, embora toda a concepção narrativa continue romântica. As heroínas nem sempre são belas como a Isaura, mas quase sempre são dotadas de um sensualismo típico. A paixão amorosa é estreitamente ligada às manifestações fisiológicas, e as formas pecaminosas de amor associadas à carne. No romance “O Seminarista” (1872), a heroína Margarida atende à imagem de uma mulher sensual como se costuma desenhar no Romantismo em todo o século XIX:

De temperamento ardente, de compleição sanguínea e vigorosa, Margarida não era muito própria para manter por largo tempo a sua afeição na esfera de uma aspiração ideal, de um celeste devaneio. Feita para os prazeres do amor e para as expansões ternas do coração, os instintos sensuais achavam em sua natureza estímulos de indomável energia.

Vimos até aqui possíveis corpos femininos e masculinos instaurados no imaginário brasileiro pelo romance romântico presente na leitura íntima e nos salões no Brasil do século XIX. São todos corpos que se inserem nesse espaço triangular de paisagem, raça e costume, em conformidade com os simbolismos e as práticas que constituíam a família, o homem, a mulher e a sociedade daquele tempo. Essa configuração por si é *genereficada* e caracterizada por aspectos dicotômicos de feminino e masculino que são contados ou narrados com muita plasticidade, enfatizada pelos códigos dos sentidos, em meio a espaços paradisíacos e exóticos. Nessas geografias distantes das urbes e sondando o indígena à imagem e semelhança da cultura hegemônica, os seres podem se assentar e gerar juntamente com o contexto social em construção um imaginário dos corpos brasileiros. Os

corpos indígenas trazem uma possibilidade de mestiçagem como resolução simbólica para representar o brasileiro como síntese étnico-cultural e indicam ao mesmo tempo a economia do imaginário erótico no espaço mestiço. Efetivamente a mestiçagem cabocla – sob a marca exótica – assume cunho positivo ao construir uma identidade de um corpo nacional, esse fecundo nobre. Outra possibilidade encontramos na moreninha, a mocinha burguesa, instaurando a imagem do tipo da mulher carioca. Sua morenidade e cultura se indianiza para representar o protótipo da mulher brasileira. O corpo da Isaura precisa aparecer embranquecido e associado a um modelo clássico e refinado para poder ter presença imaginária. O ímpeto da glorificação do indígena nada selvagem faz com que o corpo negro seja excluído do imaginário romântico.

Os romances de cunho regionalista dentro do projeto romântico visam também à questão da nação, só que aparecem com perfil diferente, embora não menos exótica. O olhar para o interior do território não demonstra um interesse etnográfico, mas sim topográfico: narrar um Brasil regional e plural, de modo que a nação aparecesse menos coesa culturalmente e com grandes desníveis que precisariam ser integrados e civilizados. No romance “Inocência” (1872), Alfredo Escragno de Taunay, militar, escritor e político com um perfil “moderno” entre os intelectuais, pretendeu a partir das suas experiências da fronteira durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) tornar conhecida as regiões e personagens nas fronteiras do território em litígio. Por intermédio de diferentes vozes de “peregrinos profissionalizantes”, estrangeiros ou pessoas de outras regiões do Brasil com profissões diferentes (militar, antropólogo, fazendeiro), o narrador assinala que tem mais do que um olhar sobre os índios. Contudo, a mestiçagem não aparece mais como concomitante, a fala de percepções diferentes aponta os possíveis “modos de viver”. Não há idealização de pureza. A voz hegemônica se baseia no binômio de civilização e barbárie aos costumes e numa ideia de centro e periferia quanto à topografia. Instala-se uma hierarquia e proclama-se a missão de buscar a integração dos progressos nessas regiões. O sertanismo, assim chamada essa literatura, na vertente romântica, naturalista, acadêmica e até modernista (BOSI, 1970, p. 155), traz para o leitor via viagem literária de um letrado ao campo, a “matéria bruta do Brasil rural” (Ibid.). É essa voz hegemônica que classifica o outro em seu território, mas também “descortina com mais liberdade a pluralidade de seres e costumes que habitam o sertão central” (CARIZZO, 2001, p. 106). Sob esse olhar mais plural, mas não menos exótico e ancorado no binômio civilização e barbárie ou centro e periferia para nossa

questão do imaginário, formam-se os corpos dos caipiras e dos sertanejos com seus costumes específicos do interior que não se praticam na cidade. Busca-se um Brasil “verdadeiro” e seus brasileiros “verdadeiros” estão mesmo no interior do país: os corpos que trabalham na terra.

Podemos sintetizar que os romancistas inauguram um certo olhar sobre o corpo social da nação brasileira respaldado nos estudos históricos e etnográficos dos intelectuais que encontraram o diferencial na presença das muitas raças neste território. “Observado com cuidado pelos viajantes estrangeiros, analisado com ceticismo por cientistas americanos e europeus interessados na questão racial, temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação” (SCHWARCZ, 1993, p. 13). A famosa expressão do intelectual Silvio Romero reforça a centralidade: “Formamos um paiz mestiço...somos mestiços se não no sangue ao menos na alma” ao comentar “a composição étnica e antropologicamente singular” da população brasileira (ROMERO, 1888/1949 apud SCHLICHTA, 2006, p. 12).

Esse ponto central das raças perde sua idealização e glorificação no que diz respeito à mestiçagem como solução simbólica do brasileiro com o término do Romantismo, mas ganha ênfase, embora com outros significados, desde a chegada de novos modelos científicos. O discurso evolucionista e determinista penetra no Brasil a partir dos anos 70 do século XIX e contribui para explicar as diferenças internas baseado em definições biológicas que acabam recebendo uma interpretação, sobretudo social. É nessa rede dos discursos científicos, do “século das ciências”, como já citamos essa característica particular atribuída por David Knight (1988, p. 2), que se transformam os olhares em relação ao corpo das diferentes raças. Os “homens da ciência” entendem, desde então, a raça como objeto de conhecimento, cujo “significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado nesse contexto histórico específico, que tanto investiu em modelos biológicos de análise” (SCHWARCZ, 1993, p. 17)⁸¹. A ciência se tornou moda na corte carioca encabeçada pelo Imperador “o mecenas das ciências” que se autotitulava: “A sciencia sou eu” (Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1878). O progresso e a civilidade

⁸¹ A historiadora destaca que esse grupo de homens de ciência era constituído por um misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários, os quais se moviam nos limites colocados por tal hibridismo. (SCHWARCZ, 1993, p. 19)

se expressavam por intermédio de uma sociedade científica e moderna. É essa a imagem que a nação buscava divulgar também nas exposições universais, por exemplo, em Filadélfia, no ano de 1876, quando o Imperador inaugurou, junto ao Presidente dos Estados Unidos, a máquina a vapor e onde também, na mesma ocasião, foi exposta uma das obras de Pedro Américo, *A Carioca* (1864, versão perdida). O olhar atento e a língua irônica de Machado de Assis captam essa moda, e o seu protagonista Simão Bacamarte, em “O Alienista” (1882), reforça a seriedade e a ingenuidade com o qual o meio intelectual consumiu teorias para legitimar ou respaldar cientificamente suas posições nas instituições de saber das quais participavam: “Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus” (ASSIS, 1979, p. 272). A ironia machadiana utiliza a pretensão dos cientistas de se igualarem a Deus, para fazer uma crítica ao poder que a ciência passara a conferir a seus adeptos no período final do Império.

Para a presente discussão deste capítulo sobre a intrínseca e dinâmica relação entre o domínio da criação imaginária do corpo e a rede biopolítica dos discursos das ciências da vida e da biologia, é importante destacar a entrada da moda científica na corte carioca. A grande divulgação da nova maneira de descrever e analisar a vida entrou, segundo Schwarcz, no país, por meio da literatura e não da ciência diretamente (1993, p. 32). Isso mostra mais uma vez, como já foi apontado em outros momentos, como, por exemplo, a relação entre a escrita pedagógica e a pintura, ou discursos fisiológicos sobre a pele e o contorno na pintura, que essa relação imbricada entre as redes dos discursos científicos e do imaginário é muito dinâmica, não determinado linearmente no sentido da biopolítica para o subjetivo imaginado, mas sim entrelaçado de recíprocas citações e repetições.

Segundo Schwarcz (1993), são as figurações das personagens e a narrativa naturalista da literatura que fazem induzir os modelos científicos. Portanto, os destinos das personagens são condicionados pelas máximas deterministas, que explicam as figuras pelo ambiente social, raça, geografia. O conteúdo do romance é vinculado com os princípios de Darwin e Spencer. Os romancistas Julio Ribeiro em “A carne” (1888), e Raul Pompéia em “O Ateneu” (1888), descrevem seus protagonistas segundo as leis científicas e garantem, dessa maneira, uma suposta “objetividade” literária coerente com as emergências do seu tempo que convulsionava com a mudança política iminente.

São os corpos “reais” baseados no saber científico que interessam agora na sociedade que cada vez mais fica complexa, devido ao processo acelerado da urbanização, do movimento migratório para as cidades, ao desenvolvimento econômico devido ao café, às ideias republicanas e abolicionistas. Sílvia Romero constata criticamente um tempo de fortes mudanças sociais, concepções religiosas e políticas: “Tudo se põe em discussão: o aparelho sofisticado das eleições, o sistema do arrocho das instituições policiais e da magistratura e inúmeros problemas econômicos” (ROMERO, apud BOSI, 1970, p. 184). Diante dessa complexidade, a busca da objetividade, e assim como a consolidação da “verdade” dos corpos mestiços que formam essa nação brasileira, investiu nos estreitos limites que as teorias de Darwin e Spencer permitiam. Os “homens da ciência” adotaram o darwinismo social para justificar a diferença das raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação, uma vez que o povo nessa altura já estava muito miscigenado. Os defensores do evolucionismo social acreditaram numa constante linha crescente de “aperfeiçoamento”. Apesar de já se ter uma condição muito miscigenada e que as teorias racistas já terem caído no descrédito no meio intelectual mais progressista na Europa, dando espaço para outras reflexões a partir do pensamento de Weber e Durkheim, os bacharéis da nova geração, independentemente de serem abolicionistas e (ou) republicanos, tendiam a manter intocada a hierarquia racial que caracterizava a estrutura social do fim do século. “A Geração 1870”, um movimento reformista, mantinha e até aprofundava o culto da ciência voltando-se contra a idealização romântica do indianismo oficial, trocando assim apenas a concepção de nacionalidade por uma nova interpretação baseada nas teorias científicas e naturalistas. Segundo Schwarcz, era o interesse primordial de “adaptar dessas teorias o que “combinava” – da justificação de uma espécie de hierarquia natural à comprovação da inferioridade de largos setores da população – e descartar o que de alguma maneira soava estranho, principalmente quando essas mesmas teorias tomavam como tema os “infortúnios da miscigenação” e assumir o desafio de pensar a “originalidade dessa cópia” (1993, p. 41).

Cabe ressaltar que as diferenças entre os seres humanos e sua percepção sobre elas são antigas e fazem parte do pensamento ocidental como formulou Montaigne em “Dos Canibais” (1580-88), ou Rousseau no “Discurso sobre a origem da desigualdade” (1755), para citar duas fontes históricas. Mas é no século XIX que essa diferença se naturaliza e é marcada no corpo. Naturalizam-se todas as diferenças: de gênero, de raça e também de

classe a partir dos discursos dos médicos, anatomistas, dos fisiologistas para o gênero, dos discursos dos evolucionistas e darwinistas sociais e dos eugenistas para a raça e a classe. Os modelos do pensamento da biologia e as leis da natureza que classificam as diversidades penetraram todas as instituições brasileiras como o Museu Etnográfico, os Institutos Históricos, as Escolas de Direito e de Medicina e geraram um fundamento para a questão ainda mais central, a da mestiçagem. A imagem antes idealizada ganha tons pessimistas e atribui às raças uma conotação degenerativa⁸². Os estudos de João Batista de Lacerda (1846-1915), cientista poligenista e diretor do Museu Nacional, publicados na Revista Arquivos (1876) sobre os Botocudos, baseiam-se na craniologia e na frenologia para constituir o índio da ciência. Desse modo, a imagem do índio se transformou irredutivelmente considerando esse grupo étnico como um nível mais baixo na escala humana (SCHWARCZ, 1993, p. 75). Invertendo o conceito idealizado do romantismo, que via nos Tupis um modelo rousseauiano, os Botocudos moldados pelas teorias científicas representavam o atraso da sociedade. A grande perspectiva e possível solução se encontrava no branqueamento. Mediante uma combinação de conhecimento evolucionista com a doutrina católica pensou-se numa adaptação e aperfeiçoamento da raça indígena. Alguns acadêmicos filiados ao IHGB, ao tentar recuperar a imagem romântica do indígena, consideraram, tal como Gonçalves Dias escreveu em 1876 na Revista do IHGB, que os indígenas “são capazes de civilização ...e aptos para formar um povo esclarecido” (Gonçalves Dias apud SCHWARCZ, 1993, p. 113).

A adaptação das diferentes raças será, a partir dos anos 90 do século XIX, entendida pela óptica determinista e científica. A literatura realista e naturalista esboça as personagens incorporando essas máximas, integrando-as num ambiente real, quer dizer, contemporâneo, uma vez que os suportes do romantismo passado não tinham mais função social abrindo mão de vários mitos idealizados da tríade (paisagem, raça, costume) apresentada: natureza-mãe, natureza-refúgio, o amor fatalidade, a mulher diva, o herói-Prometeu, entre outros. A tríade no realismo se desenhava não pelo fulcro subjetivo, fantasioso e sonhador, mas sim pelo determinismo. Paisagem, raça e costume são submetidos às leis naturais que a ciência da época como a de Taine e Comte julgavam ter codificado. Destaca-se um pessimismo ou salientando com Bosi, um “cinza” nas narrativas do cotidiano burguês, “cinza” na vida das

⁸² Sobre essa doutrina que percorre diferentes trajetórias nas instituições com diversas conotações, ver: SCHWARCZ, 1993, p. 68-142.

idades que traz toda complexidade de conflitos. Assim os “homens de letras” tentavam rasgar “os véus idealizantes” que ainda envolviam a ficção romântica. “Desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima” (BOSI, 1970, p. 188). Bosi usa essa metáfora que já analisamos em relação à crise da representação do nu, este “se despindo” da idealização para contar a verdade, um corpo verdadeiro, objetivo e natural. Os realistas buscavam essa “verdade” nas causas naturais, quer dizer, na raça, no clima e no temperamento ou determinantes culturais, o meio e a educação. É nesse espectro que se levantam as figuras factuais, embora ficcionais, como “O Mulato” (1881) e “A Negra Bertoleza” em “O Cortiço” (1890) de Aluísio Azevedo. São corpos mestiços ou negros que revelam os conflitos sociais em torno da questão racial.

No seu romance “O Mulato”, Azevedo realiza uma crítica aguda e anticlerical à sociedade apodrecida e racista do Maranhão, embora se esteja na reta final da campanha abolicionista, idealizando a figura do mulato Raimundo, que pouco retém, na pele, as suas origens negras:

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos - grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim, faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sobre papel de arroz. Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão; falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política.

Azevedo ainda desenha uma imagem idealizada sobre o mulato, protótipo romântico com quem Ana Rosa esperava muito se casar. Tece-se assim um encontro amoroso. A trama centra-se no romance em luta contra o preconceito e as proibições familiares. Já no seu romance “O Cortiço”, logo após a abolição e a declaração da República, Azevedo marca os corpos claramente pelo darwinismo social e determinismo do “milieu” e pela raça revelando as relações de poder marcados nos corpos. A descrição da ex-escrava Bertoleza mostra essa determinação racial: “Escondia-se de todos, mesmo da gentilha do frege e da estalagem, envergonhada de si própria, amaldiçoando-se por ser quem era, triste de sentir-se a mancha

negra, a indecorosa nódoa daquela prosperidade brilhante e clara.” (AZEVEDO, 2000, p. 132). Em muitas passagens a descrição da negra soa racista, não afirmando que Aluísio Azevedo assim o fosse, mas que o estilo literário, naturalista e “objetivo”, era muito propenso à utilização de uma linguagem descritiva com comparações grotescas, como nesta passagem:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo; essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo; pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ela ficava cá embaixo, abandonada como uma cavalgada de que já não precisamos para continuar a viagem (AZEVEDO, 2000, p. 140).

Bertoleza é descrita corporalmente como um animal, traço que se percebe em toda narrativa do cortiço. Ao relacionar o corpo humano com alguns animais, como o cão, por exemplo, cria-se uma hierarquia biológica evolucionista projetada ao humano. Um corpo “biologicamente” menos evoluído pelas teorias da época forma um imaginário degenerado segundo o qual a morte para Bertoleza seria a única saída, paralelamente apontando para a violência que os corpos sofrem. De acordo com Santa’Anna de passagem da metáfora vegetal (mulher-flor, mulher-fruto) a metáfora animal assinala também a violência das relações eróticas, sobretudo quando o homem é branco e a mulher de cor, indicando um canibalismo erótico e patricial (1984, p. 27).

Além da alusão ao universo animal, a dimensão sexual é fortemente explorada pelo autor e a suplantação relativa desta condição é grandemente valorizada, como se vê no trecho seguinte: "A filha tinha quinze anos, a pele de um moreno quente, beijos sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca. Toda ela estava pedir homem, mas sustentava ainda a virgindade e não cedia..." (AZEVEDO, 1981, p. 39). Também a descrição das atividades matinais dos habitantes do cortiço, todas elas ligadas às funções orgânicas, sintetiza a natureza animal atribuída ao corpo. E esta concepção é sumariada na última frase: "Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir" (1981, p. 36). O apelo de Azevedo a uma caracterização intrinsecamente orgânica do corpo, sobretudo do corpo das camadas populares, não é gratuito. Ao contrário, todo o esforço do autor é por explicitar a luta cotidiana pela sobrevivência dos pobres no século XIX. O corpo é, nesse contexto, um instrumento narrativo privilegiado para expressar essa luta. As

atividades de trabalho são caracterizadas por sua natureza neuromuscular; as atividades de lazer por sua natureza sexual. Ambas concorrendo unicamente para a satisfação das necessidades orgânicas desse corpo, corpo privado de quase tudo que não se vincule à sobrevivência mesma. Ao descrever os corpos dos habitantes do cortiço Azevedo narra as relações de poder a que estão submetidos, personagens inferiores social e economicamente.

A dimensão de cunho sexual e erótico é radicalmente narrada no romance “A carne” (1888) de Júlio Ribeiro, recebido de forma escandalosa pela crítica literária por expor relações sexuais fora do matrimônio e uma imagem da mulher e da sexualidade feminina que diverge da submissão à maternidade. Vale citar o trecho seguinte que descreve o corpo da protagonista Lenita detalhadamente, parte por parte, no momento que ela está para banhar-se sozinha num lago. A narrativa sensual da morena gera um cenário de *strip-tease* na fantasia do leitor:

Depôs a espingarda e junto dela o chapéu de palha, de abas largas, que a protegia nesses passeios, começou a despir-se. Tirou o paletozinho, o corpete espartilhado, depois a saia preta, as anáguas. Em camisa, baixou a cabeça, levou as mãos à nuca para prender as tranças e, enquanto o fazia, remirava complacente, no cabeção alvo, os seios erguidos, duros, cetinados, betados aqui e ali de uma veiazinha azul. E aspirava com delícias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria o cheiro bom de mulher moça que se exalava do busto. Sentou-se, cruzou as pernas, desatou os cordões dos borzeguins Clark, tirou as meias, afagou corrente, demoradamente, os pezinhos os breves em que se estampara tecido fino do fio de Escócia. Ergueu-se, saltou das anáguas, retorceu-se um pouco, deixou cair a camisa. A cambraia achatou-se em dobras moles, envolvendo-lhe os pés.

Era uma formosa mulher. Moreno-clara, alta, muito bem lançada, tinha braços e pernas roliças, musculosas, punhos e tornozelos finos, mãos e pés aristocraticamente perfeitos, terminados por unhas róseas, muito polidas. Por sob os seios rijos, protraídos, afinava-se o corpo na cintura para alargar-se em uns quadris amplos, para arredondar-se de leve em um ventre firme, ensombrado inferiormente por velo escuro abundantíssimo. Os cabelos pretos com reflexões azulados caíam em franjinhas curtas sobre a testa indo frisar-se lascivamente na nuca. O pescoço era proporcionado, forte, a cabeça pequena, os olhos negros vivos, o nariz direito, os lábios rubros, os dentes alvíssimos, na face esquerda tinha um sinalzinho de nascença, uma pintinha muito escura, muito redonda.

Lenita contemplava-se com amor-próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a selva, como reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese.

Acocorou-se faceiramente, assentou a nádega direita sobre o joelho esquerdo erguido, lembrando, reproduzindo a posição conhecida da estátua de Salon, da Vênus Accroupie. Esteve, esteve assim muito tempo: de repente deu um salto, atufou-se na água, surgiu, começou a nadar. [...] Saiu com o corpo arrepiado, gélido, a tiritar. Quedou-se ao sol, em uma aberta, esperando a reação do calor, soltando, torcendo, sacudindo os cabelos. De seu corpo desprendia-se um vaporzinho sutil, uma aura tênue, que a envolvia toda. (RIBEIRO, capítulo 4)

O prazer que a protagonista Lenita tem com seu corpo é evidente, e ela – sem saber da observação de um narrador – se entrega plenamente ao seu encanto corporal. Um corpo que está marcado com o estigma de mulata sensual, como já observamos no romance de Alencar, “O Guarani”. O escritor cria a mesma configuração de olhar como encontramos na pintura de Ingres, “O banho turco” (Fig. 32), onde muitas mulheres sensuais estão se banhando num espaço protegido. A cena é apresentada numa tela redonda que remete à fechadura à qual o observador tem acesso de forma despercebida ao cenário íntimo das mulheres. No texto literário a descrição é tão viva que o leitor assiste ao espetáculo da mulher. Apesar da configuração tradicionalmente dicotômica, a demonstração do prazer da mulher consigo mesma era escandalosa para a época, assim como seu amplo conhecimento científico. Portanto, o romance vai além dos discursos sobre o papel feminino e da maternidade restritiva. Contudo, a história entre Lenita e Manuel Barbosa, marcada por encontros e desencontros, prazer e violência, desejo e sadismo, batalha entre carne e mente fala, num estilo naturalista e com muitos detalhes e saberes científicos, do triunfo dos prazeres da carne, no início, e dos desenganos da mente, no trágico final.

Os corpos esboçados no imaginário brasileiro pelos poetas e romancistas inseridos no projeto romântico da construção simbólica da nação fundaram, junto com os historiadores e etnógrafos na busca do “corpo identitário”, o mesmo entendimento sob a marca da raça. Elegeram, instituído pelo mito de origem, o indígena como protagonista da própria história, idealizando o bom selvagem pela sua cultura civilizada no encontro com o branco, civilizador *par excellence*. É desse encontro amoroso que nasce o brasileiro mestiço Moacir, como Alencar narra no seu romance “Iracema”. Com isso os literatos tramam um cenário baseado na tríade paisagem, raça e costume para elaborar os agentes ficcionais da nação. Percebemos que não apenas os corpos são *genereficados*, mas toda a tríade também: a paisagem ganha uma conotação masculina ou feminina estereotipada, o corpo da mulata sensualizada e o corpo do mulato heroico e os costumes remetem claramente aos fazeres e tarefas distintos pelo gênero.

O corpo marcado pelo gênero e pela raça perde a idealização e o encanto com as teorias científicas do positivismo, darwinismo e evolucionismo que são incorporados pela literatura e geram um entusiasmo científico que domina toda a produção intelectual nos anos 80 do século XIX. Agora o corpo mestiço narrado pela descrição dos realistas e naturalistas é um “objeto da ciência” marcado pela raça dentro de um cotidiano descrito

pelas condições das desigualdades. O quase total silenciamento do corpo negro é quebrado. Com o movimento abolicionista, o negro e a negra entram no imaginário literário com mais vigor. Apesar de apontar as lutas de sobrevivência dos ex-escravos e criticar as desigualdades sociais, os literatos, como mostramos com Azevedo, descrevem os corpos num tom depreciativo fazendo alusão ao mundo animal. Na perspectiva naturalista a literatura não oferece mais encontros amorosos felizes, mas sim suas tragédias e conflitos, lutando contra a proibição de relações inter-raciais. Conforme a sociedade fica mais complexa, as relações, inclusive as amorosas, tendem a refletir essa complexidade.

A imagem idealizada do corpo mestiço, representado unicamente pelo indígena, transforma-se numa visão degenerada cuja esperança é o branqueamento. Muda-se então a conotação da mestiçagem a partir da década de 1870 e 1880, entretanto a marca de gênero continua como fio condutor na narrativa onde permanece e reduz cada vez mais a sensualidade do corpo da mulata. Descrições de corpos masculinos como em “O Mulato” tendem para o branqueamento ou em “A carne” reforçando os traços do intelecto maduro de Manuel Barbosa, embora a forte conotação sensual, o corpo descrito nu e à disposição reservado para o corpo feminino mestiço. É nesse âmbito do imaginário que se criou o protótipo da mulher brasileira sob o estigma da sensualidade.

Constatamos uma prática literária que se engendra na rede dos discursos históricos e etnográficos marcando a alteridade e a questão racial como elemento primário para se imaginar um corpo brasileiro. Ainda idealizado na metade do século, essa marca racial foi explicada pelas teorias de degeneração nos anos 80 do século XIX, trazendo à tona o corpo negro sob uma verbalização pejorativa. Para responder nossa pergunta inicial – se podemos falar de um corpo brasileiro – constatamos que são corpos brasileiros múltiplos, complexos e *genereficados* de índios, negros, brancos e caipiras, mestiços, mulatos, caboclos, mamelucos que figuram no imaginário tramado durante o século XIX no Brasil, enunciando e produzindo possíveis corpos para a Nação na articulação das duas redes poderosas dos discursos científicos e do imaginário.

CAPÍTULO 3 O Corpo na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro

O imaginário literário brasileiro enuncia vários corpos que carregam, principalmente, as marcas de gênero e de raça. São corpos múltiplos, e cada um tem seu lugar num olhar etnográfico e hierarquizado forjando um conjunto identitário do nacional brasileiro. De forma similar, igualmente envolvidos num projeto de Nação com seus heróis definidos, os artistas plásticos esboçam paralelamente um imaginário com corpos visualizados e materializados em traços de desenhos ou em massa pictórica nas telas. Essa fabricação imagética do corpo artístico se deu no espaço institucional da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro, lugar oficial da produção, circulação e consagração da obra de arte brasileira⁸³. Devido ao ensino clássico e suas regras estéticas moralizantes dos moldes neoclássicos, a AIBA investe no elevado e nobre gênero da pintura histórica, definição esta presente desde as doutrinas de Leon Battista Alberti “De pictura” (1435), como já dissemos no primeiro capítulo. É a partir dos preceitos clássicos da pintura, linguagem digna e elevada, formulados por Leon Battista Alberti, que se estabelece uma narrativa na qual a figura humana adquire toda a importância retórica. A figura humana narra, sobretudo na pintura histórica neoclássica, as ações virtuosas das personagens, capazes de sublimar o espírito na busca da “bela alma” ligada ao ideal da Antiguidade greco-romana (WINCKELMANN, 1975, p. 69). Essa figura, no centro das atenções das composições artísticas, expõe o corpo como objeto artístico, exige um domínio sério e coloca ao seu criador vários desafios, ou problemas artísticos.

Captar o corpo dessa forma específica, isto é, artisticamente, significa conhecê-lo por dentro e por fora na base científica das proporções, a sua anatomia e até fisiologia. Para tanto, a Academia Imperial de Belas Artes ofereceu para os seus discípulos – aliás, como a

⁸³ Entende-se essa dinâmica de produção, circulação e consagração a partir do conceito de campo de Pierre Bourdieu (1992), que o configura como espaço em que a produção erudita tende a produzir ela mesma suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos no sistema das práticas socialmente organizadas. Em nosso caso, o campo artístico, a Academia Imperial de Belas Artes, constrói suas próprias regras e controla as práticas por seus estatutos, prêmios, boletins oficiais, jornais e exposições. A instituição recebe reconhecimento cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, seus consumidores: a elite intelectual carioca (BOURDIEU, 1992, p. 106). No campo da arte imperial brasileira foi com a vinda da Missão Francesa em 1816 que começou a construção sistemática do ensino e da produção artística com a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios fundada por Dom João VI em 1816. Ver sobre ensino artístico na colônia e o processo de criação da primeira instituição: FERNANDES, 2001, p. 39-67.

tradição acadêmica desde as primeiras instituições na Itália no século XVI –, um ensino especializado sobre essa forma particular e fundamental: o estudo da figura humana. Logo no primeiro Estatuto da ainda chamada Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, primeira nomeação da Academia, em 12 de Outubro 1820, criou-se a disciplina da “Aula do Nu” (CAMPOFIORITO, 1983, p. 24), sendo considerada a disciplina mais importante ao lado de Desenho, matriz clássica de toda a concepção artística ocidental desde o século XVI com um vínculo racional e científico para as artes liberais.

Mediante um longo processo que poderia levar até seis anos, o aluno era conduzido por várias etapas de aprendizagem da técnica do desenho até enfrentar o corpo concreto, forma máxima na composição. Antes de se iniciar na pintura, o aluno passava pelo aprendizado só do desenho, iniciando com exercícios do desenho linear, cópias de estampas de artistas consagrados e desenhos sobre a forma da figura humana. Posterior a essa aprendizagem estudava as esculturas de gesso, captando uma figura tridimensional e só no estágio final o aluno ficava diante do modelo vivo. O domínio da figura humana se aprendia principalmente na linguagem do desenho, que na concepção acadêmica francesa é considerada a base do *méthode classique* da razão e da moralidade didática, estabelecida por Nicolas Poussin (1594-1665), representante da pintura clássica do grande gosto (*grand goût*) na querela de antigos e modernos do século XVII. Contudo, é a figura humana que ganha destaque no currículo acadêmico emoldurada como objeto a ser estudado com um embasamento científico nas leis da perspectiva e das proporções, bem como no conhecimento anatômico para representar um corpo pretensamente verdadeiro e objetivo.

A formação científica no exercício das belas-artes precisava ser articulada com a idealização clássica hegemônica, como já abordamos no primeiro capítulo. Analisamos ali os corpos dos heróis e deusas da Grécia que lançaram as concepções básicas artísticas, cujo ideal ganhou no estilo neoclássico um novo fôlego na instituição carioca implantada pela Missão Francesa em 1816, com seu resgate da simplicidade nobre e grandeza serena das formas antigas. O tema neste capítulo é a formação da figura humana no processo de aprendizagem na AIBA. Isto significa confrontar os discursos institucionais pelos diretores da Academia, os estatutos sobre as aulas do modelo vivo com as fontes imagéticas. Procuramos compreender neste capítulo como se dá a elaboração do corpo artístico, cientificamente representado e idealizado nos moldes neoclássicos, na realidade brasileira que é marcada, em grande medida, desde a literatura, pelo corpo mestiço. Quais são os corpos produzidos e

enunciados pela Academia carioca, tendo em vista que a elite intelectual da Corte assinala o corpo brasileiro sob o olhar etnográfico a partir das três raças? Considerando que o negro foi excluído do imaginário literário, o indígena, no viés romântico, idealizado e posteriormente também degenerado, enquanto o branco era a base civilizatória, indagamos os mecanismos dos discursos visuais legitimados pela Academia. Essa pergunta no que diz respeito a qual corpo ou quais corpos recebem visualidade, precisa ser diferenciada porque temos meios com fins diferentes onde esses corpos se materializam plasticamente. De um lado, existem os estudos de desenho e pintura, as famosas *academias*⁸⁴, momento de aprendizagem dos alunos e não direcionado ao público, apenas circulando no espaço interno da Academia. São esses corpos modelos que forjam posteriormente o repertório figurativo para a pintura histórica. De outro lado, há as obras finais, as pinturas do gênero nu que concorrem às exposições gerais da Corte, aos salões de arte em Florença e Paris ou também às exposições universais, como em Filadélfia (1876) e Paris. Analisamos esse dois tipos de fontes imagéticas, os estudos internos (*academias*) e as obras finais circulando no campo da arte oficial para observar os diferentes procedimentos ao produzir um corpo no campo da arte acadêmica brasileira.

Isso posto, neste capítulo o objeto imagético de estudo é o corpo nos estudos dos alunos e professores executados durante as aulas de modelo vivo ou de Concursos da AIBA. São apenas nus masculinos – exceto de um fato curioso – uma vez que a Academia *per se* era um lugar masculino tanto na figura do artista quanto na de modelo. Os artistas brasileiros encontravam os modelos femininos apenas nos *ateliers* privados das metrópoles europeias durante as estadas de estudo no exterior, como analisaremos no último capítulo.

No Rio de Janeiro os artistas brasileiros têm para fins de estudo acesso apenas ao corpo masculino no espaço acadêmico estrito senso. Qual é o corpo que o discurso acadêmico ensina, produz e consagra ou recusa? Quais são as opções dos artistas de atender às regras impostas e práticas artísticas para apropriar-se deste modelo? Nos interessa saber se existem corpos artísticos nos desenhos que escapam à doutrina clássica, moral e cortês da arte acadêmica no período imperial brasileiro. Entendemos que esse “corpo verdadeiro”, apesar de moldado em normas racionais, científicas e civis, pode apontar para várias

⁸⁴ Quando se trata das *academias* como estudo de desenho, a palavra será minúscula e grifada. E quando nos referimos à instituição da Academia Imperial de Belas Artes empregamos a sua sigla AIBA e eventualmente o termo Academia.

tendências, revelar tabus, bem como ousar transgressões que podem ter ocorrido no próprio espaço da Academia Imperial de Belas Artes no XIX.

O presente capítulo, portanto, analisa discursivamente o lugar desse corpo aparentemente verdadeiro que se constrói no sistema acadêmico por meio das disciplinas científicas com seus objetivos e metodologias, programas e técnicas. Entendemos este processo, de acordo com Chartier (2002), como apropriação de um modelo que não é ancorado na realidade. Trata-se de um apoderamento de uma configuração visual no intuito de eleger um vocabulário formal para a interpretação artística no Império brasileiro. Para tanto, é necessário entender a concepção e atuação da Academia Imperial de Belas Artes na segunda metade do século XIX, que se coloca sob a proteção do Imperador como um dos produtores dos símbolos da nação. Assim como para as demais formulações intelectuais, esse é também o pano de fundo na qual a instituição de ensino da arte oficial decretou importantes e variadas concepções sobre a figura humana e sua aprendizagem ao longo do tempo. Estudamos os Estatutos da instituição (1820, 1831, 1855) que lançam a base conceitual sobre o lugar e o procedimento dos estudos da figura humana e os tratados anatômicos aos quais os professores e alunos tinham acesso na biblioteca da AIBA. Esse olhar para o conhecimento anatômico nos parece fundamental, uma vez que as doutrinas das ciências naturais, quer dizer a anatomia, as proporções e a fisiologia das paixões, tinham grande peso na formação do aluno-artista.

Após o olhar sobre os discursos, nos deteremos, num segundo momento deste capítulo, nas práticas do estudo da figura humana na aula do modelo vivo analisando os estudos em desenho e as *academias* historiadas em pintura. Para tanto estabelecemos iconografias e padrões presentes nos desenhos arquivados no Museu Dom João VI durante os anos 60 e 80 do século XIX. O conjunto dos desenhos encontrados fez parte da disciplina do Modelo Vivo e alguns fizeram parte de momentos específicos como os concursos de arte dos alunos e também a candidatura para vaga de professor. Também foram analisados desenhos que estão no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), especificamente de Pedro Américo e Rodolfo Amoedo. Além dos desenhos a crayon e carvão, também serão destacadas as *academias* pintadas por alunos da AIBA colecionadas no Museu Dom João VI que abrangem o mesmo período. Analisaremos também neste capítulo as produções dos *ateliers* da Academia, sendo todos estudos sobre o corpo masculino, representando os valores universais do sistema de arte. Trata-se de um corpo produzido e apropriado com

perfeito domínio artístico com exclusiva circulação e importância no campo da formação do artista. Contrastamos as normas exigidas com os relatos sobre problemas ocorridos no cotidiano das referentes disciplinas, juntamente com as fontes imagéticas para entender como o corpo no ensino acadêmico é contornado, objetivado e carregado de sentido, além do controle institucional sob a produção da figura humana, como se apresentam tabus e transgressões no sistema acadêmico consagrado.

3.1 O lugar do corpo no espaço da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro

Com a vinda da Missão Francesa⁸⁵ em 1816 sob a direção de Joachim Lebreton (1760-1819), formulou-se o projeto sobre o ensino artístico sistematizado para a Corte no Rio de Janeiro como alicerce da futura Academia Imperial de Belas Artes, lembrando que já existia uma formação de artífice não especializada na colônia.⁸⁶ A Academia brasileira só foi implantada após a Independência, pelo Decreto n.º 135, em 1826, embasada no Estatuto de 23 de novembro de 1820. (AIBA, *Estatutos*, 1820 e AIBA, *Estatutos*, 1826). O projeto da Missão Francesa para a Escola de Artes se desenhou sob os moldes do academicismo oficial francês, que seguia as doutrinas neoclássicas com suas máximas morais e cívicas da arte, sendo patrocinado pelo e estando a serviço do Estado. A implantação do sistema neoclássico pelo conjunto dos professores franceses é decisiva para todo o aparelho da produção e do ensino artísticos no Brasil em termos estilístico, iconográfico e metodológico.⁸⁷ Apresentamos aqui as principais diretrizes do sistema acadêmico francês para entender a concepção do ensino artístico que se deu no Brasil.⁸⁸

A *Academie de Peinture et de Sculpture*, fundada em 1648, estabeleceu sob a direção do seu idealizador Charles Le Brun, as bases do ensino em disciplinas teóricas para garantir aos artistas a formação científica para o exercício das artes. Essa base científica, oriunda da

⁸⁵ A Missão Francesa chegou ao Rio de Janeiro no dia 26 de março de 1816, e participaram desse grupo, além do líder Joachim Lebreton, Jean Baptiste Debret, pintor histórico e aluno de Jacques-Louis David, Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagens e cenas históricas, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto, junto com seus discípulos Charles de Lavasseur e Louis Ueier, Auguste Marie Taunay, escultor, Charles-Simon Pradier, gravador, François Ovide, mecânico, Jean Baptiste Leve, ferreiro, Nicolas Magliori Enout, serralheiro, Pelite e Fabre, peleteiros, Louis Jean Roy e seu filho Hypolite, carpinteiros, François Bonrepos, auxiliar de escultura, e aprendiz Félix Taunay, filho de Nicolas-Antoine. LIMA, 1994, 1-32.

⁸⁶ Em 1790 foi fundada a Academia Real de Fortificação, Artilharia e Desenho reunida à Aula Militar do Regimento de Artilharia. Com a Carta Régia de 20/11/1800 foi criada uma primeira experiência de um sistema de ensino artístico no Brasil, em bases classizantes, a chamada Aula Regia de Desenho e Figura dirigido pelo artista brasileiro Manuel Dias de Oliveira (1764-1837) que estudou em Lisboa e Roma (FERNANDES, 2001, p. 39-43). Após a Independência o governo considerou desnecessário manter duas escolas e fechou a Aula de desenho e Figura em outubro 1822 favorecendo o patrocínio para o projeto dos franceses. Ver sobre as tensões, SÁ, 2004, p. 315-324.

⁸⁷ Sobre o processo da implantação, das diferenças entre as propostas no projeto de Joachim Lebreton, que faleceu já em 1819, e a versão final do Estatuto de 1820, assim como o início da instituição com a participação dos professores franceses, entre esses também o artista português José Henrique da Silva, ver SÁ, 2004, p. 316-357; LIMA, 1994, p. 1-45. Sobre a Academia Brasileira em geral: MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942; GALVÃO, 1954; TAUNAY, 1983; FERNANDES, 2001.

⁸⁸ Não entramos em questões singulares de vertentes teóricas e disputas de instituições diferentes como a *Academie de Beaux-Arts*, *Academie de Saint-Luc* e *Institut de France*, dado o foco deste capítulo que trata do corpo no espaço acadêmico brasileiro.

tradição acadêmica italiana das sete *artes liberales* garante o status do artista como sujeito criador ligado à atividade mental e não apenas manual, como era atribuído aos artesãos em corporações de ofícios. Além das disciplinas científicas de geometria e matemática, era o próprio desenho como atividade racional que captava a ideia divina na inspiração do gênio e a traduzia por um processo mental em formas. Leonardo da Vinci e Frederico Zuccari, fundador da Academia de São Lucas em Roma, elevaram o desenho a uma atividade metafísica com origens divinas na mente humana.⁸⁹ A ideia como *concetto* e o traço desenhado da linha formaram uma identidade e constituíram a base da ação e aprendizagem artísticas. Nessa concepção do desenho como pré-requisito à formação artística, a linha e a abstração encarnavam, na academia francesa, algo pleno de significado moral, legítimo e universal (FRIEDLAENDER, 2001, p. 16).

Assim, a arte acadêmica neoclássica se vinculou de forma intrínseca às funções morais e cívicas agindo em nome da razão e do bom senso.⁹⁰ A grande inspiração, segundo os estudos teóricos de Johann Joachim Winckelmann, o artista encontraria na observação da arte grega, pois ela teria em si a soma de todos os ângulos perfeitos da natureza e superaria a realidade em beleza e perfeição. A arte se torna dessa maneira um espaço privilegiado para gravar na alma de seus observadores os nobres sentimentos de amor à pátria, já que a arte deve cumprir duas funções, segundo Winckelmann: “agradar e instruir” (WINCKELMANN, 1975, p. 69). Nessa retomada do passado antigo e glorioso que foi intensificada pelas grandes escavações na Itália no século XVIII⁹¹, os artistas e poetas buscaram na arte e na literatura da Antiguidade as soluções formais, bem como as normas para a própria conduta extraindo do estético o valor ético da arte antiga. Essa conduta, associada ao virtuoso e heroico, exaltava a virtude. O heroico e didático da arte encontraram-se nas ações grandiloquentes da figura humana, como nós já apontamos. A idealização da figura humana, inscrita no seu corpo belo, recebe, na tradição acadêmica, um estatuto de legitimidade através das bases científicas do estudo do corpo. Para tanto, os

⁸⁹ Segundo Zuccari o *disegno interno*, que é a ideia divina, e *esterno*, que é a sua materialização, têm o poder gerador da representação artística (KOSCHATZKY, 1981, p. 33).

⁹⁰ Friedlaender (2001, p. 16) afirma que “embora o elemento racionalista, referido de forma estreita e característica com a moral, sempre tenha tido grande destaques na arte francesa, o componente irracional teve praticamente a mesma importância.” Ele salienta que a virtude moral se associa com o sentimentalismo, como é perceptível nas obras de Joseph-Marie Vien (1716-1809), professor de Jacques-Louis David (1748-1828). Sobre esse componente irracional que leva a uma certa sensibilidade dentro do espaço acadêmico, é importante mostrar que a Academia de modo geral não é um complexo homogêneo.

⁹¹ Em 1710, a escavação do *Herculaneum* (posteriormente, em 1738, se deu a confirmação e o nome); em 1748, a cidade de Pompéia, com identificação em 1768, são os principais exemplos.

saberes da anatomia, das proporções e da fisiologia trazem toda a autoridade ao tema e asseguram o corpo imaginado e idealizado na rede biopolítica dos discursos das ciências naturais.

Ferramenta principal para a apropriação artística do conhecimento da anatomia, proporções e fisiologia do modelo ideal, é a linha que desenha o corpo. A estética da linha, por sua vez, marca a estilística do neoclassicismo, cumpre as máximas da razão, da moral e do universal atribuídos a esse elemento formal nos discursos teóricos de arte. Deste modo, lembramos que a linha é considerada por seu valor racional como elemento masculino na arte em oposição à cor, posição esta que encontramos claramente formulada mais tarde na “Gramática de Artes e Design” de Charles Blanc (1863)⁹². E é a linha mesma, como Fend observa (2003, p. 8), que contorna a fronteira do corpo, limite importante no discurso da constituição do corpo moderno durante do século XIX, como já discutimos no capítulo sobre o corpo na teia dos discursos científicos.

Podemos notar três superposições interdependentes e constituintes na formação do corpo como objeto artístico acadêmico: o lugar central da figura humana idealizada na pintura, a primazia da linha racional dentro do método clássico da linguagem do desenho e o saber científico do corpo como objeto de conhecimento. Esses aspectos costuram uma relação triangular em torno do corpo desde a Renascença e que recebe nova ênfase no final do século XVIII e durante o início do XIX no estilo neoclássico da Academia. O triângulo do ensino acadêmico – figura humana, desenho e ciência – codifica e legitima o corpo masculino como elemento de valores universais. Essa é a prática discursiva que se inscreve no e que simultaneamente emerge a partir do trabalho artístico. Entendemos essa configuração como pressuposto da concepção institucional do ensino de arte em relação ao corpo.

Entretanto, salientamos, de acordo com Friedlaender, que a rigidez da Academia francesa no culto à primazia do racional e virtuoso, tendendo para o absoluto, sempre conviveu com componentes irracionais e sentimentais. A presença irracional pode acontecer de forma integrada, na qual a simplicidade acadêmica é vinculada ao sentimentalismo na expressão de uma pureza ingênua (FRIEDLAENDER, 2001, p. 15-16).⁹³

⁹² Ver citação p. 47.

⁹³ Por exemplo, na obra *O mercado de amor* de Joseph-Marie Vien (1716-1809). Essa convivência pode-se desdobrar também de forma conflituosa como se deu na rivalidade entre Ingres e Delacroix (ARGAN, 1992, p. 11-34). O próprio protagonista do neoclassicismo, Jacques-Louis David, apresenta uma natureza artística

Ciente dessa complexidade heterogênea e dessa dinâmica no sistema das Academias de Arte que estabelecem um estreito vínculo entre estética e política⁹⁴ como arte oficial, tanto na França como no Brasil, com o advento das novas tecnologias, da pintura de salão e da arte moderna durante o século XIX, observa-se, na consolidação da Academia na Corte carioca, o padrão acadêmico francês nos moldes neoclássicos na primazia do desenho, da figura humana e das ciências, sendo esse o lugar central da produção da arte nacional que abarca o estilo classicista, romântico e realista posteriormente nos anos 1880.⁹⁵

O primeiro diretor Felix-Emilio Taunay (gestão de 1834-1851) expressou em seus discursos, por motivo das premiações dos alunos, das visitas do Imperador à Academia, ou da abertura da primeira Exposição Geral da AIBA (1940), os valores trazidos pela Missão francesa. As seguintes passagens do diretor da Academia Imperial demonstram claramente os preceitos neoclássicos que exaltam a beleza ideal como algo divino, as ciências e o dever moral e ético em prol da civilização. Ele se dirige com as seguintes palavras aos artistas-alunos premiados em 19 de dezembro 1836:

complexa. David produz – nos bastidores da pintura do *grand goût* em prol da composição plácida e tranquila – nos trabalhos mais íntimos uma representação repleta de emoção e subjetividade como encontramos na pintura de “A morte de Bara” (1794, Fig. 13). Seus seguidores, os *classiques* e *ultra-classiques* – alunos que saíram formados do seu *atelier* como, por exemplo, François Gérard (1770-1837), Anne Luis Girodet-Trioson (1767-1824), Pierre Narcisse Guérin (1774-1833) – modificaram esse estilo linear, suavizando, aprofundando ou exagerando, reelaborando o estilo de David e dessa maneira se distanciando da norma, sem perder completamente o diálogo com os preceitos acadêmicos de medida, simetria, equilíbrio, proporções, harmonia, clareza e legibilidade. A próxima geração de artistas que vai vincular os preceitos clássicos com tendências proto-barrocas e românticas formara os *pompier*s como Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Wilhelm Adolphe Bouguereau (1825-1905) e Alexandre Cabanel (1823-1889), que serão os professores dos artistas brasileiros nos anos 1870 e 1880 em Paris. Os *pompier*s praticam a pintura de Salão nos moldes acadêmicos, da pintura *style neo-grec* e teatral atendendo ao gosto burguês de que nos ocupamos no último capítulo.

⁹⁴ Ver sobre os laços estéticos e políticos no Segundo Reinado: SCHLICHTA, 2006, p. 59-64.

⁹⁵ A tese de Cybele Fernandes (2001), “Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850-1890”, analisa a instituição como órgão do governo, destacando a figura de Manuel de Araujo Porto-alegre, as disciplinas e as exposições gerais. A tese de Ivan Coelho de Sá (2004), “Academias de modelo vivo e os bastidores da pintura acadêmica brasileira. A metodologia do ensino do desenho e da figura humana”, analisa as formulações sobre a disciplina do modelo vivo trazendo informações sobre o seu funcionamento. Ambos os trabalhos são importante para um mapeamento detalhado das questões sobre a Academia, seu ensino e a figura humana. Embora, às vezes próximo do meu objeto de estudo, como a figura humana e o projeto de identidade nacional, a perspectiva teórica aqui conduzida é diferente no que diz respeito às categorias analíticas do corpo *genereficado* e corpo mestiço dentro do imaginário brasileiro, entrelaçados por outros discursos.

As Belas Artes têm por objeto, senhores, uma das manifestações do poder divino, a beleza física. Conjuntamente com as ciências que indagam as belezas intelectual e moral, pertencelhes uma parte no exercício da grande prerrogativa do gênero humano, a perfectibilidade (...). Assim as nações mais cultas, ou para me cingir ao assunto, mais adiantadas na cultura das artes, vêm a ter a necessária ingerência nas relações dos outros povos. (...) Existem hoje as linhas de esforço comum de construção nacional, em busca de identidade coletiva (CUNHA apud SÁ, 2004, p. 367).

Taunay estabelece a partir da noção iluminista da perfectibilidade uma comparação entre países mais ou menos cultos e que a arte – incorporando a beleza física – é instrumento indissociável para o processo civilizatório. Na solenidade dos alunos premiados, em 1839, o diretor dirige-se a Dom Pedro, que presidiu o momento solene, ressaltando em seu discurso a importante participação das artes na elaboração dos símbolos da Nação brasileira em prol do poder monárquico. Taunay valoriza a figura intelectual do artista e oferece a contribuição da produção artística para exaltar a figura do Monarca, bem como servir à Nação. Ele destaca o amor à pátria tal como era objetivo da arte ética e moral dos neoclássicos. Na mesma ocasião, o Diretor dirige-se também aos alunos premiados e trata igualmente de elevação moral vinculada à Pátria. Como mediador moral, Taunay se posiciona entre a Nação e o dever do artista-aluno em estabelecer esse laço estético e político que atribui fins didáticos à arte exaltando as virtudes. Munido desse entendimento estético-patriótico, o diretor se sentiu à vontade para, na solene ocasião da primeira Exposição Geral da Academia, em 1840, solicitar o abrigo da Majestade, igualando as artes com as ciências e as letras cuja produção realizava-se no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: “Senhor, são as Belas Artes instrumentos de civilização e de glória: e como tais, elas não menos que as ciências e as letras, merecem proteção aos soberanos.” A proteção do Imperador para as instituições intelectuais e culturais, de fato, se deu a partir dos anos 1850 no intuito de orientar o projeto de consolidação do estado monárquico (FERNANDES, 2001, p. 17). Na mesma solenidade de abertura, Taunay salienta o valor do triunfo artístico e o reconhecimento de ter obtido um prêmio nacional vinculando esse sucesso à obediência às doutrinas neoclássicas:

Senhores premiados! Vosso ingresso na carreira das Belas Artes já não é unicamente o impulso de uma vocação incerta. Um triunfo, um desses triunfos de juventude cuja lembrança fica companheira agradável da vida toda, um prêmio nacional, fixa a qualidade em que haveis de servir a pátria. (...) Uma só, mas talvez a principal, eu vos apontarei: a

incerteza sobre a doutrina, sobre os modelos que haveis de seguir. Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo na natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte, que venha um dia constituir a arte brasileira (SANTOS, 1942, p. 112).

O modelo grego é o ponto de partida de toda a concepção mimética que gerará, com uma gama de modificações, a arte brasileira. Convicto de que essa doutrina voltada para a Antiguidade levará a uma representação da natureza e da figura brasileiras, os professores franceses afirmam esse caminho que promete cultura e civilização para o Império brasileiro. Sem dúvida, trata-se de um momento decisivo que determinou a produção artística brasileira nos moldes neoclássicos no âmbito estilístico e iconográfico por muito tempo a partir do olhar de fora, o chamado olhar etnográfico. No âmbito da literatura também constatamos esse olhar de fora que elegeu, a partir dos anos 1830, dos escritos historiográficos de Von Martius, Ferdinand Denis e Varnhagen, os elementos constitutivos da brasilidade nas três raças que, por sua mestiçagem, pensando aqui no encontro do branco e do indígena, alcançaria a civilização via *perfectibilidade*. Tendo o mesmo objetivo civilizatório, os artistas acadêmicos, entretanto, não buscavam elementos visuais miscigenados da cultura brasileira, mas sim projetavam seus valores neoclássicos do ideal grego do belo às composições sobre a história e a natureza brasileira.

Esse foco da arte neoclássica encontra-se formulado desde o primeiro Estatuto de 1820 que destina toda a importância da Academia brasileira para o Desenho, o estudo da figura humana e a pintura histórica. Já Joaquim Lebreton, quando concebe o projeto da Escola de Artes, que se constituirá no documento básico para a formulação do primeiro Estatuto da Academia, destaca a obrigação de um estudo básico de modelo vivo que ele chama “estudo acadêmico” ou mesmo “academia” que poderia ser feito segundo moldagens da escultura greco-romana ou modelo vivo: “Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida, que será logo indicado; os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo [escultura greco-romana de gesso] ou segundo modelo vivo” (BARATA, 1959, p. 288 apud SÁ, 2004, p. 327). No primeiro Estatuto, lembrando que essa previsão se realiza de fato quando a Academia é implantada em 1826, consolidam-se “seis classes pelas aulas: 1. Desenho de figura, paisagem e ornamentos; 2. Pintura histórica, retratos, paisagem, e ornamentos; 3. Escultura de figuras e ornamentos,

4. Architectura Civil, Perspectiva, e Geometria pratica; 5. Gravura em diversos gêneros e 6. Mechanica” (AIBA, Estatuto, 1820, p. 2). Já se percebe a prioridade do estudo de figura, sendo conteúdo na primeira classe do “Desenho de figura, paisagem e ornamentos” e pressuposto para a segunda classe a de “Pintura histórica, retratos, paisagem e ornamentos”.⁹⁶ O mesmo Estatuto, no Artigo 4, estabelece o lugar central do estudo da figura humana para todas as linguagens, citando a pintura e escultura, lecionadas na instituição e o seu horário de estudos:

Como seja da maior importância para o adiantamento, e progresso, dos que se applicão, á Pintura , e Esculptura, o estudo do Modelo vivo, haverá todos os dias de manhã, uma hora deste estudo o qual principiará ás oito horas, e acabará ás nove, os Professores de Desenho, Pintura, e Esculptura, presidirão por seu turno, um cada mês, em cujo tempo lhe compete a composição da actitude do Modelo, e corrigir o desenho á todos, que para esse fim o consultarem, pertence-lhe igualmente no seu mês o governo interno desta Sala, que terá o título, de Aula do Nú, ordenando tudo que for necessário para manter a boa ordem (AIBA, Estatuto, 1820, §.4, p. X).

A “Aula do Nu” não era apenas o ponto de partida e base de toda a aprendizagem, mas também, como o Estatuto declara, era a garantia do progresso do desenvolvimento artístico envidado pela AIBA.⁹⁷ Só os alunos, os quais o Professor responsável considerasse aptos, poderiam frequentar as aulas do nu, embora ao mesmo tempo, estivesse aberta para artistas de fora da AIBA, segundo o Artigo 5 do documento. Desde seu início, então, a Academia Imperial considerava o Desenho e particularmente o Desenho da figura humana

⁹⁶ A AIBA funciona com as seis classes, toda classe é conduzida por um professor respectivo em salas separadas e equipamento próprio por classe. O estudo das diferentes aulas é dividido, de manhã as aulas de Desenho, Pintura e Escultura; à tarde Arquitetura civil, Gravura e Mecânica. A aula de “Desenho de Figura, Paisagem e Ornamentos” ensinava três anos as artes de imitação tendo Exame diante do natural. Na classe de “Pintura histórica, retratos e paisagem” os alunos estudam Composição, Desenho e Colorido, aprendendo vários temas iconográficos, por exemplo, das alegorias, as paixões durante de dois anos (AIBA, Estatuto 1820, p. 3-5).

⁹⁷ Além do Estatuto, segundo Sá, a participação do artista português Henrique da Silva que dirigiu a cadeira de Desenho, era de fundamental importância para o programa de ensino. Contra a formulação centralista de Lebreton, para todo currículo estivesse na mão de um só professor, Silva propõe uma descentralização de modo que o aluno passasse do professor de Desenho para o Professor de Pintura Histórica, ou do Desenho para Escultura. Sobre as polarizações entre os portugueses e franceses, cf. Sá, 2004, p. 351-357. Cabe ainda salientar que antes da vinda da Missão Francesa, existia um ensino artístico desenvolvido por Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), carioca que estudou em Lisboa e em Roma na *Accademia di San Luca*. Segundo Campofiorito (1983, p. 7-47), Manuel Dias recusou o ensino da cópia e iniciou o estudo do desenho do natural e aulas de modelo vivo no estúdio particular no centro do Rio de Janeiro. Migliaccio (2000, p. 13), porém, considera pouco provável o acontecimento do desenho com modelo vivo nesse momento no país. Mesmo ele não tendo certeza da aplicação do modelo vivo, sabe-se que Manuel Dias de Oliveira praticava com seus alunos um estudo intensivo da figura humana a partir de cópias de reproduções e detalhes anatômicos. Sobre o pioneirismo de Manuel Dias para o ensino metodológico até a vinda da Missão Francesa, cf. SÁ, 2004, p. 315-324.

como ponto de partida e condição para a pintura, assim como a variedade das iconografias tradicionais:

de todos os objetos verdadeiros, e reais, do mesmo modo que a natureza os apresenta, como, Animaés, Flores, Fructos, Paisagens, H.Allegorica, que consiste na escolha dos assumptos que servem para expor por inteiro, ou em parte, diversa cousas do que elles realmente são, taes como, as Virtudes, as Paixões, a Fortuna, a Desgraca, a mystica que consiste na escolha dos assumptos relativos á Religião, que serve para representar, de baixo de figura, ou imagens senciveis algum dogma ou mistério (AIBA, *Estatuto 1820*, Art. 8, p. 4-5).

Percebe-se a atenção aos objetos da vida real que devem ser observados ao natural. Esse método exigente de estudo diante do real é parecido com a demanda na aula do nu, para captar a essência da figura humana. A partir da observação traduzem-se em composição artística as virtudes e paixões, a fortuna ou a desgraça da narrativa que deve mover o observador pela verdade expressa. O estudo diário da figura humana foi prejudicado, porém, pela falta dos meios básicos. A prática real enfrentava a carência de modelos e quando havia algum, esse muitas vezes não correspondia a uma aparência favorável para um desenho. Como o ser modelo era uma atividade mal vista no rígido moralismo da época, apenas pessoas marginalizadas estavam disponíveis. Os modelos, dessa maneira, tinham os traços extremamente fortes devido ao trabalho manual, ou magros em decorrência da desnutrição (SÁ, 2004, p. 456). Morales de Los Rios Filho transcreve o seguinte artigo anônimo publicado no *Spectador Brasileiro* em 12 de agosto de 1826:

O modelo era um homem branco, não muito jovem, descarnado e mesmo malfeito. Os alunos e o professor olhavam para o triste indivíduo, mas não o reproduziram sobre papel, onde apareciam belas figuras, que nada tinha com a imagem viva, mas sim com a imaginação.(MORALES DE LOS RIOS FILHOS, 1959, p. 105).

Devido à experiência de cada aluno, o modelo servia como ponto de referência a partir do qual se abstraíam formas idealizadas. Amostras de Concurso de Desenho no Arquivo do Museu Dom João VI possibilitam uma comparação e confirmam as diferenças nos resultados devido ao esforço, à prática e à interpretação de cada aluno, no que diz respeito à idealização das formas e aos traços fisionômicos do modelo. Os dois desenhos de nu masculino, a partir de modelo vivo, dos alunos Francisco Antonio Neri (Fig. 37) e de Pedro Américo (Fig. 38), datados de 1865, apesar de serem de uma época posterior ao comentário

do *Spectador Brasileiro* evidenciam bem o fato no qual aparecem “belas figuras com a imaginação”.



(Fig. 37) Francisco Antonio Neri, *Nu masculino*, 1865, carvão/papel, 71 x 53,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 38) Pedro Américo, *Nu masculino em pé (academia)*, 1865, carvão/ papel, 70 x 42,5, n.º 218, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

A partir do mesmo modelo, o resultado de Pedro Américo apresenta um desenho com elementos anatômicos mais diferenciados, uma postura corporal mais equilibrada e traços faciais mais finos do que a figura desenhada por Neri. O retratado por Neri posa num passo impreciso, o braço esconde desvantajosamente a testa e o rosto tem uma expressão atormentada como um desses “indivíduos tristes” do comentário anônimo. O fato de os modelos encontrados não atenderem aos critérios neoclássicos e terem de recorrer à imaginação constituía um problema que marca a trajetória da instituição de ensino até os anos 80 do século XIX. A discrepância entre a supervalorização da figura humana devido às doutrinas neoclássicas de um lado, e a prática real da falta de modelos para o exercício e da aparência distante de um modelo ideal, de outro lado, criam uma tensão em torno do corpo como objeto artístico: no caso da ausência do modelo não podia se praticar a sugerida observação do natural para representar um corpo verdadeiro. No caso do modelo ser tão diferente da beleza clássica grega, exigia-se um esforço do aluno para corrigir ou apagar a diferença, atendendo a um discurso visual que projeta hegemonicamente um corpo

acadêmico e universal. Essa discrepância entre o real e o ideal da representação do corpo na Academia no Rio de Janeiro fica mais evidente quando Porto-alegre traz em 1837, como professor efetivo da Disciplina de Pintura Histórica, um dos seus escravos - “homem hercúleo” (SANTOS apud SÁ, 2004, p. 456) - como modelo vivo. Sobre esse acontecimento Alfredo Galvão observa:

o fato de fazer posar seu escravo, naturalmente preto, deveria causar verdadeira revolta naqueles homens educados no culto da beleza grega e que muitos anos mais tarde ainda julgariam os modelos, raríssimos na época, com o maior rigor, rejeitando-os, muitas vezes, quando não fossem bem proporcionados (GALVÃO, 1959, p.19-120).

Entretanto, Fernandes destaca que antes da solução resolvida por Porto-alegre, já houvera uma sugestão da Congregação da Academia de recorrer até a escravos:

O Sr. Diretor recomendou novamente aos Senhores Professores não se descuidassem de procurar algum homem que queira servir de modelo-vivo, ainda que fosse um preto, visto haver, entre estes, indivíduos dotados de formas artísticas [...]. (AIBA. *Ata da sessão da congregação*: 1º de março de 1837. EBA/UFRJ - Arquivos do Museu Dom João VI).

Essa recomendação veio do Diretor Taunay que tanto pregava a beleza grega, mas reconhecia os limites práticos do problema no Brasil. Indicando escravos como possíveis modelos vivos ele reconhecia poder encontrar “formas artísticas” nos corpos que eram condicionados pelo duro trabalho físico atendendo ao interesse da constituição anatômica do corpo humano. Essa compleição anatômica como estrutura básica deveria sofrer toda a modelação no desenho para apagar os traços de um corpo e rosto negros, o que é confirmado por não terem sido encontrados desenhos de corpos negros nos Arquivos do Museu Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes para o período consultado. Mais uma vez, a presença do negro no imaginário imperial brasileiro é apagada. Constatamos que o silenciamento dos negros na literatura, como vimos no capítulo anterior, corresponde ao apagamento dos desenhos na pintura em geral. Ainda que aproveitada como forma anatômica, a cor do negro, e com isso sua raça, não aparece, e todos os vestígios de origem são artisticamente diluídos⁹⁸.

⁹⁸ A respeito do estudo da figura indígena, da mesma forma, as fontes analisadas no período de 1860 ao final de 1880 no Arquivo do Museu Dom João VI, não confirmaram a existência de desenhos com indígenas. Seria necessária uma ampla pesquisa por todos os artistas que representam a figura indígena na pintura, como Vitor Meireles na *Primeira Missa* (1860), que ele executou em Paris, e ainda outros.

A tendência científica do ensino na Academia Imperial de Belas Artes se intensificou com a chamada Reforma Lino Coutinho, em 1831, ainda sob a direção de Felix-Emil Taunay⁹⁹. O estudo do Desenho foi diferenciado em três cadeiras obrigatórias, o Desenho Linear de Figuras, Geometria elementar e Geometria descritiva recebendo assim respaldo das ciências exatas. O estudo sobre o corpo recebeu igualmente amplo fundamento das ciências naturais: formou-se a disciplina “Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões”. A “Aula do Nu” se transformou em “Aula de Desenho de Modelo Vivo” sendo obrigatória no Curso de Pintura Histórica para os alunos adiantados.¹⁰⁰ O novo conjunto de disciplinas reflete toda a preocupação de tornar o estudo da arte mais científico, tanto o Desenho por meio da Geometria quando a figura humana pela anatomia, percebendo e controlando o desenho da figura humana de forma exata, objetiva e correta. Conforme Sá, demorou três anos até que a disciplina de Modelo Vivo de fato fosse instaurada devido, ainda, à carência de modelos (2004, p. 455), e no total, se passaram seis anos para que a Reforma realmente fosse concretizada (2004, p. 363).

Antes de nos determos mais sobre esse novo conhecimento científico e anatômico da AIBA promovido pela Reforma durante os anos 30 do século XIX, seguimos com a análise da transformação do Estatuto em relação à figura humana com a próxima e última Reforma no Império: a Reforma Pedreira, assinada pelo Ministro Luis Pedreira do Couto Ferraz em 14 de Maio de 1855.

A tendência observada recebeu sua fortificação nesta Reforma do Estatuto da Academia formulado e implantado por Manuel Araujo de Porto-alegre, primeiro diretor brasileiro, numa muito curta gestão de 04/05/1855 a 02/10/1857. A Reforma Pedreira resulta de dois documentos formulados por Porto-alegre que foram solicitados antes de ele receber o cargo de Diretor em 1854. Os documentos tratam de questões do ensino da Academia e o outro sobre a situação da arte no Brasil, alertando que “as belas-artes não fazem parte da nossa vida social, quer no culto nacional, quer nas recompensas à Virtude e ao Heroísmo: ainda não temos esse amor do belo que tanto distingue as raças que tomaram

⁹⁹ A reforma da AIBA de 30/12/1831 estabeleceu seis “sessões”, hoje cursos, sendo Arquitetura, Escultura, Pintura de paisagem, Pintura Histórica, Ótica e Concursos. Para as primeiras quatro sessões, a Osteologia, Miologia, e Fisiologia das Paixões, bem como o Modelo Vivo, eram obrigatórias. A formação durava cinco anos, sendo para a Pintura Histórica um ano de desenho, dois anos de osteologia e as aulas de Modelo Vivo para os últimos anos do curso (FERNANDES, 2001, p. 340).

¹⁰⁰ Nessa Reforma foram constituídos quatro Cursos de aplicação: Pintura Histórica, Paisagem, Arquitetura e Escultura. Cf. SÁ, 2004, p. 358; FERNANDES, 2001, p. 339.

a dianteira na civilização moderna” (PORTO-ALEGRE, 1932, p. 603-611). Ele lamenta que a instituição estivesse entregue a “estrangeiros sem habilitações e egoístas”¹⁰¹ e chama o governo à sua responsabilidade de apoiar e proteger a instituição porque:

o artista, o artífice e o artesão são bons obreiros na edificação da pátria sublime como o padre, o magistrado e o soldado. O trabalho é a força, a força a inteligência e a inteligência poder e divindade. (...) Uma Nação só é independente quando permuta os produtos de sua inteligência (...) para ocupar-se dos seus progressos materiais como base da sua felicidade moral (AIBA. *Ata da sessão da congregação*: 2 de junho de 1855. EBA/UFRJ - Arquivos do Museu Dom João VI).

É com essa convicção romântica que ele exalta o amor à pátria por meio de temas históricos e nacionalistas, por exemplo, as cenas de batalhas. “Amar o país verdadeiramente, ser brasileiro, era o sentimento que movia Porto-alegre, e ele entendia que era preciso levar os artistas, cuja arte era consagrada pela sociedade, a fazerem convergir o seu gênio em favor da pátria, para melhor servi-la, voltando-se para o culto nacional e para a exaltação das Virtudes e do heroísmo” (FERNANDES, 2001, p. 91). Como Porto-alegre teve várias atividades na Corte, entre outros, Secretário no IHGB no ano 1841, cenógrafo, participante da Revista Niterói, com Gonçalves Dias, ele permeava e compartilhava os valores românticos da elite intelectual que se refletem no objetivo da Reforma Pedreira sob a formulação da arte nacional.

Conforme Fernandes, a reforma visava a uma formação mais completa e a representação das belas-artes em geral (2001, p. 95).¹⁰² Entretanto, salientamos que a concepção do ensino nos moldes clássicos, segundo o formalismo acadêmico que Porto-alegre aprendeu na Escola de Belas Artes em Paris, permanece: a formação triangular do Desenho, da figura humana e as ciências são o alicerce. Dentro dessa concepção básica,

¹⁰¹ Esse comentário pejorativo dirige-se ao Diretor Taunay por quem Porto-alegre tinha uma grande antipatia. Galvão especula sobre o conflito entre ambos e sugere que a relação de Porto-alegre com o Imperador e a bagagem de novas experiências na arte trazidas em 1839 da Europa poderiam ter afirmado o contraste com a vida estática da Academia brasileira e, por isso, causado tensões (GALVÃO, 1959, p. 19-120). Não pretendo tomar uma posição a favor de um ou outro, uma vez que o cargo político do Diretor da AIBA não é o tema aqui estudado.

¹⁰² A Reforma institui quatro sessões, sendo Arquitetura, Escultura, Pintura e Ciências Acessórias. A sessão de Pintura é dividida nas disciplinas de “Desenho Figurado, Pintura de paisagens, Flores e Animais e Pintura Histórica”. Os pré-requisitos para Pintura Histórica eram “Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico e Desenho Figurado” (AIBA, *Estatuto* 1855, título II, p. 3). Ver sobre as inovações como, por exemplo, a junção com o conservatório de Música, FERNANDES, 2001, p. 94. Outras melhorias que a Reforma sugere no Título IV preveem sessões públicas com leituras e debates sobre arte e seu progresso, assim como uma publicação do periódico de arte (AIBA, *Estatuto* 1855, título IV, p. 3).

Porto-alegre formula uma revisão de procedimentos metodológicos, como a sugestão de debates sobre a Reforma das Sessões. (AIBA, *Ata da Congregação*: 27 de setembro 1855. EBA/UFRJ -Arquivos do Museu Dom João VI).¹⁰³ Com a entrada da reforma Pedreira, o ensino clássico continua, mas sugere em alguns gêneros, diferentes métodos que nem sempre foram realizados pelo Colegiado.¹⁰⁴ A situação complexa de uma estrutura tradicionalmente clássica com propostas metodológicas inovadoras e posições contraditórias entre membros da Congregação aponta para uma tensa heterogeneidade na AIBA.

Isso é um fato muito importante para entender o formato conservador da AIBA, apesar de a voz de Porto-alegre exaltar o romântico nacional. Na compreensão de Porto-alegre, a arte é um intérprete dos grandes sentimentos e aspirações nacionais pela via da pintura histórica que se leciona na primazia do desenho e da figura humana. Sendo assim, além de a Reforma afirmar o ensino clássico, ela o torna mais científico e investe também na formação de artífices no curso de artes mecânicas para “promover o progresso das artes no Brasil, combater os erros induzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição e auxiliar o Governo em tão importante objecto” (AIBA, *Estatuto* 1855, título IV, p. 3). Os Cursos de Pintura, Escultura e Arquitetura continuam e como *novum* ele cria as Ciências Acessórias (AIBA, *Estatuto* 1855, título 2, p. 2) que incluem “Matemáticas aplicadas”, “Anatomia e Fisiologia das Paixões”¹⁰⁵, “História das Belas Artes, Estética e Arqueologia”, “Modelo Vivo” e “Perspectiva e teoria das sombras”. Todas são obrigatórias para a cadeira de Pintura histórica. Foi produzido um amplo aparato na formulação da Pintura Histórica que ressalta a importância da figura humana com suas

¹⁰³ Sem entrar em detalhes nos trinta temas propostos pelo Diretor, cabe aqui apenas mencionar que para a pintura de paisagem ele sugere o estudo da Botânica e Zoologia e o exercício ao ar livre, posição esta que questiona a pintura dentro do *atelier* com luz artificial e cópias das estampas europeias. Em geral, Porto-alegre dá atenção ao conhecimento prático e aplicado. Muitas dessas ideias não receberam um retorno positivo dos colegas que preferiam, como o professor de paisagem, August Müller, manter o método convencional das cópias e pintura no *atelier*.

¹⁰⁴ A disciplina criada História das Belas Artes, Estética e Arqueologia só começou a funcionar em 1872, quando Pedro Américo a assumiu.

¹⁰⁵ A Fisiologia das Paixões ensina as expressões da alma que se manifesta no rosto. Já Battista Alberti formulou no seu tratado de Pintura que o corpo humano é o suporte privilegiado da verdade ou da expressão das paixões, que agrada por seus “movimentos e sentimentos” (ALBERTI, 1989, p. 110). Em seguida das Paixões da alma de Descartes (1649), Le Brun, diretor da Academia francês, desenvolve em 1668 “L’expression des passions” mostrando em desenhos de rosto em frente e em perfil com a ajuda de linhas horizontais como os sentimentos (por exemplo, alegria tranqüila, desespero, dor, melancolia, tristeza, verberação) transformem a face. A expressão da alma nunca ultrapassa a beleza como nas estátuas da Antiguidade, ver: SAINT-ANTOINE, 2003.

ações comoventes e moralmente elevadas, agora no intuito de contar a história nacional como missão civilizadora assessorada pela ciência.

Perguntamo-nos aqui quais eram os modelos, já que se pretendia uma narração nacional inspirada pelas ideias românticas. Nesse sentido, encontramos no Estatuto de 1855 sobre a aula do Modelo Vivo:

Art. 14. Além das aulas especificadas no art. 4 haverá mais uma denominada a Aula do modelo vivo, a qual será regida em cada semana por um professor effectivo ou honorário segundo as instruções, que forem expedidas pelo corpo acadêmico.

Art. 15 A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Secções de Pintura, e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições (AIBA, *Estatuto* 1855, Título V. Seção 1, p. 4)¹⁰⁶.

Surpreende aqui, em relação ao procedimento anterior, a indicação às variedades da espécie humana que pode ser interpretada em relação à raça, idade e estatura do corpo masculino ou também de gênero. As fontes imagéticas mostram desenhos de modelo vivo conforme “os bons princípios da escola clássica”, como o Estatuto menciona em relação à Estatuária de um corpo idealizado (AIBA, *Estatuto* 1855, Sessão VII, Art. 29.) de acordo com o que podemos observar a seguir, no desenho de Antonio Araujo de Souza Lobo, um nu masculino (Fig. 39).

¹⁰⁶ As aulas mencionadas no Artigo 4 são para Arquitetura: Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Arquitetura Civil ; para a escultura Escultura de Ornatos, Gravura de medalhas e pedras preciosas, Estatuaria; para Pintura: Desenho figurado, paisagem, flores e animais, Pintura Histórica, para Ciências acessórias: Matemáticas aplicadas, Anatomia e Fisiologia das Paixões, História das Artes Estética e Arqueologia” (AIBA, *Estatuto* 1855, Título II, Artigo 4).



(Fig. 39) Antonio Araujo de Souza Lobo, *Nu masculino de lado* (academia), 1860, carvão/ papel, 66 x 50,5 cm, n.º 318, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 40) Não identificado, *Nu masculino de costas*, 1864, carvão/ papel, 61,2 x 47 cm, n.º 662, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 41) José Maria Medeiros, *nu masculino* (academia) "O DESTINO", 1878, sanguínea e crayon/papel, 73,5 x 56,0 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

A linha do desenho contorna claramente o corpo do modelo jovem e bem proporcionado. A suave modelagem de claro e escuro com raio de luz frontal realça a musculatura no braço, costas e pernas. O genital masculino é coberto com uma folha de acantos, típico ornamento grego. É uma representação de um corpo masculino que atende à beleza universal esperada para o masculino no espaço acadêmico.

Diferentemente desse resultado, encontramos desenhos que apontam para uma variedade quanto à idade e à estatura, como no próximo exemplo (Fig.40). O modelo de costas, de autoria não identificada, parece um homem de idade um pouco mais avançada que os demais e tem um corpo mais forte do que o padrão clássico costuma privilegiar. O desenho de fato leva a sério a representação fiel, como sugerido no Estatuto em relação à variação dos modelos, não sendo perceptível uma idealização da forma corporal, mas sim a observação provavelmente nítida do natural. Embora seja de uma data provavelmente um pouco mais tarde, o desenho de José Maria de Medeiros (1849-1925, Fig. 41) mostra um modelo masculino de um tamanho menor, apesar de musculoso nas pernas e braços, o ventre do modelo neste ângulo tem um destaque proeminente. O desenho de Medeiros

mostra um seguro domínio do jogo muscular no braço e nas pernas, que deve ser resultado do estudo anatômico.

Não foi possível localizar um desenho em relação à variedade racial que demonstrasse claramente traços indígenas ou negroides de modo que, em todo o material pesquisado, predomina o homem branco com pequenas diferenças de idade e formas do corpo. A variedade dos modelos, como pontuado no Estatuto de 1855, não aparece de forma intencional e elaborada, magro, gordo, pequeno ou grande, de todas as idades. A variedade aqui presente nos parece remeter à carência da escolha e de acesso a modelos de perfil clássico, questão recorrente desde a criação da disciplina no Estatuto de 1820 até as primeiras décadas do século XX, como já apontamos. A falta de modelos se tornou assunto prioritário até fora da Academia no âmbito do governo, já que um estudo fraco da figura humana podia prejudicar a qualidade da pintura histórica. Quanto à busca de soluções, comentamos sobre a indicação de procurar escravos, solução de 1837, como foi feito por Porto-alegre. O cronista leigo Moreira de Azevedo, em 1877, ao discorrer sobre esse problema da instituição relata sobre outra tentativa que foi a criação, paralela aos estudos na AIBA, de uma associação de alunos para os estudos do modelo vivo:

Dissemos que a aula de modelo vivo abriu-se em 1834, sofreu porem, em diferentes épocas interrupções pela dificuldade de encontrar indivíduos que quizessem servir de modelo; em 1838 e 1839 os professores Zeferino Ferrez e Porto-alegre prestarão [*sic*] escravos seus para servirem de modelo; João Maximiano Mafra sendo alumno da Academia, reuniu-se com alguns collegas e fundou em 1839 uma associação para mandar vir da Europa colonos que servissem de modelo à academia, e favorecida essa ideia pelo director do estabelecimento começou a aula a funcionar regularmente desde 1843 a 1854. Em 1855 a 1857 não houve modelo vivo; em 1858 esteve a aula em exercício, e assim continuou; em 1860 principiou a funcionar a noite” (MOREIRA DE AZEVEDO apud SÁ, 2004, p. 458).

A ideia de trazer europeus para servir como modelo deve ter agradado ao Diretor Taunay que tanto enfatizou o belo ideal. Essa iniciativa de Mafra se baseia na perspectiva do olhar eurocêntrica intrínseca no pensamento da Academia, que esperava receber da Europa corpos delineados nos moldes clássicos no intuito de aproximar o modelo do esquema ideal.

As reclamações de artistas professores sobre as circunstâncias da disciplina persistem durante todo o Segundo Reinado, quando Porto-alegre chama em 1858 “o estudo do nu uma ilusão” (GALVÃO, 1993, p. 28), e Zeferino da Costa, num ofício em 1881 ao Diretor da

AlBA, se refere a modelos da classe baixa que não demoram na atividade de modelo por não receber salário com regularidade diária:

Somos por tanto, obrigados a procurar dentro o povo de baixa classe, isto é, entre ganhadores, jornaleros e mendigos, aqueles que pelo seu aspecto possam servir para tal fim. Achar porém um desses indivíduos que queira sujeitar-se a esse gênero de trabalho, aliás de máxima vantagem para ele, não é fácil, e quando se procura uma mulher ou uma criança, se torna mais difícil se não impossível o trabalho. (...) resultando o professor ficar privado de lecionar sobre um modelo vivo e diferente e os alunos em piores circunstâncias, porque têm de fazer novos estudos com os mesmos modelos já estudados. Daí acontece muitas vezes retirarem-se alguns alunos, que inspirados por uma tal ou qual instituição artística, não querem se viciar estudando sempre sobre os mesmos modelos. E tem razão. Se a dificuldade de obter-se novos modelos embaraça o bom andamento e programa de estudos, a dificuldade proveniente da forma de pagamento [por mês e não por dia] aos modelos vem agravar ainda mais a situação (Ibid., p. 99-100).

Até a crítica de arte tratou desse assunto na ocasião da questão artística de 1879, grande disputa entre as batalhas de Vitor Meirelles e Pedro Américo. O crítico aqui justifica ironicamente a monotonia na “Batalha de Guararapes” de Vitor Meirelles devido à falta dos modelos (1879):

Todas as figuras são proporcionadas e, se as minúcias do desenho e os tours de forces anatômicos não se conversam à altura do merecimento das linhas geraes, é porque o distinto pintor brasileiro não pôde obter os necessários modelos. (...) Pintar um quadro histórico n’uma terra onde não há quem se preste a servir de modelo nu – nem vestido; ter de inventar armas de guerra, fantasiar costumes e compor todos os demais acessórios, só com que dá a imaginação, (...) (Jornal do Commercio, 18.3.1879, p. 27-28).

Inventar da imaginação as figuras, isso jamais seria proposta do ensino acadêmico, que tanto cuidou do aparato de disciplinas científicas em concretizar a figura humana como matéria real e objetiva.

Paralelamente ao discurso institucional que analisamos até então, no que diz respeito ao belo, à moral e ao nacional, a Academia introduziu, ainda com a Reforma Coutinho de 1831, o discurso da anatomia e fisiologia, outra base conceitual de grande importância para compreender o corpo no circuito acadêmico. Como já foi analisado anteriormente no primeiro capítulo, existe, desde a primazia da figura humana na Renascença, uma grande preocupação do domínio do corpo como “verdade ontológica” afirmando as medidas perfeitas da geometria como também sua variedade natural. Sendo assim, a relação entre artistas e anatomistas era muito estreita e até recíproca, uma vez que

as posturas das estátuas clássicas da antiguidade determinaram o padrão de representação nos atlantes anatômicos. Os artistas focaram mais no conhecimento do esqueleto e da musculatura que são bases das expressões e efeitos corporais na obra de arte. A delimitação do corpo diante do seu ambiente recebeu pelos artistas neoclássicos grande atenção, a linha era o elemento estilístico que contornava o corpo; contorno esse que também é expresso nos tratados dos médicos – filósofos iluministas.

Observaremos, a seguir, a disciplina chamada a partir de 1837 “Anatomia e Fisiologia das Paixões” e seu desdobramento no Estatuto de 1855 para entender como as fontes imagéticas aplicaram o conhecimento científico. Utilizaremos para essa discussão relatos da autobiografia de Porto-alegre, o “Epítome” sobre a anatomia, publicado por Taunay em 1837, e o material didático como os tratados de anatomia presentes na biblioteca da Academia por volta de 1850 e pranchas anatômicas.

A disciplina de Anatomia, desde seu início, foi oferecida por médicos particulares dos Imperadores¹⁰⁷ utilizando estatueta masculina esfolhada, pranchas e desenhos anatômicos e esqueletos. O estudo teórico da osteologia e miologia deteve-se sobre os nomes, a localização de ossos e músculos, compreendendo o organismo por dentro e a fisiologia produziu o conhecimento da aparência externa. Essas aulas aconteceram conforme Fernandes (2001, p. 71) no Hospital Santa Casa de Misericórdia e não no edifício da Academia.

Já Manuel Araujo de Porto-alegre, como aluno, aproveitou e obteve um conhecimento anatômico que ele poderia, segundo seus relatos, demonstrar na aula de anatomia na *École des Beaux Arts*:

Assistindo uma vez ao Curso de Anatomia de Mr. Emery (Eduard Felix Estevam Emery), na Escola de Belas Artes, e não podendo o professor continuar a lição marcada, por não ter vindo o preparador, o artista brasileiro ofereceu-se para fazer a preparação, tanto mais que era fácil, por ser dos músculos da coxa. Aceita a oferta, entrou para o recinto, pegou no escalpelo e a fez satisfatoriamente. A esse ato no começo dos seus estudos e o elogio que recebeu, em plena aula do mestre, o elevou no conceito de seus colegas e na estima dos professores (ANTUNES, 1943, p. 55).

¹⁰⁷ Em 1828, Dr. Claudio Luis da Costa ofereceu gratuitamente lições sobre anatomia. A disciplina “Anatomia e Fisiologia das Paixões, foi oferecida por Dr. Joaquim Candido Soares Meireles de 1837 a 1856, e a partir de 1856 até 1870 por Luis Carlos Fonseca com substituições pelo Professor Interino Francisco Praxedes de Andrade Pertence. Cf. SÁ, 2004, p. 472. José Pereira do Rego deu aulas práticas de dissecação em 1871 na Santa Casa de Misericórdia como professor honorário. Cf. FERNANDES, 2001, p. 339.

A citação afirma que os alunos-artistas, como no caso de Porto-alegre, tiveram experiências em dissecação e formaram um sólido conhecimento anatômico. Ele mesmo consegue transferir cuidadosamente os saberes à pintura como indica o seguinte trecho:

Mr. Gros ficou muito satisfeito dos progressos do seu novo aluno, ao qual exprobrava o saber muito bem a anatomia, porque abusava dela e tornava os seus estudos por demais secos na maneira de desenhar, e muitas vezes lhe repetia estas palavras “Vous savez trop, et c’est un malheur pour votre dessin; votre figure n’a pas de peau, c’est plutôt un écorché (PORTO-ALEGRE, 1931, p. 424).

O interesse de Porto-alegre para a ciência era tão intensa, segundo a avaliação do professor-artista em Paris, que no seu desenho aparece o domínio do conhecimento de maneira que o trabalho perde seu caráter artístico em prol de um desenho anatômico, *écorché*, uma figura esfolhada demonstrando o corpo como objeto composto. Ambos os diretores, Taunay e Porto-alegre, tiveram preocupação atenta com essa matéria e investiram na sua consolidação e aplicação. Porto-alegre solidificou o estudo anatômico no novo Estatuto de 1855 prevendo um estudo teórico e prático.

Art. 43. O curso de Anatomia dividir-se-a em theórico e pratico. Os alumnos desta aula, sob a inspecção do respectivo Professor, desenharão e esculpirão ossos e músculos, exercitar-se-hão em desenhar o modelo vivo e descrever-o anatomicamente a fim de conhecerem perfeitamente o arcabouço humano e seu revestimento.

Art. 44 Nesta aula deverão haver concursos especiais de myologia e esteologia (sic) assim como hum estudo assíduo sobre os caracteres exteriores de todas as modificações da espécie humana, conforme declarado no respectivo programma formulada segundo o disposto no Art. 104 (AIBA, *Estatuto* 1855. Título V. Seção XX, p. 8).

Com os exercícios de desenho e de modelagem o aluno estudava o corpo e sua superfície. Para o estudo teórico de osteologia e miologia Taunay teve uma contribuição importantíssima por ser o único compêndio de anatomia em português. Por ser essa raridade que fundamenta a base teórica do corpo humano na perspectiva anatômica na Academia, analisaremos esse texto com atenção.

O Diretor Taunay publicou em 1837 pela Tipographia Imperial e Constitucional o “Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas Considerações geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro” (Arquivos do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ). O título extenso aponta para a importância desse compêndio de osteologia, miologia e fisiologia com fins didáticos para os alunos unindo

traduções de diversos tratados franceses para os estudantes. Os seguintes textos franceses, segundo o levantamento de Taunay em 1850 (FERNANDES, 2001, p. 355), constavam para consulta na biblioteca: I.B. Delestre. *Etudes des passions appliquées aux Beaux-arts*, Paris Imprimiere Iwe Basson. Bruxelles; P.N.Gerdy. *Anatomie des formes exterieurs du corps humaine appliquée a la Peinture, a la Sculpture et à la Chirurgie*. Paris: Imprimiere Le Basson, Bruxelles; e Gerard Audran: *Proportions du corps humain*, mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité. Paris, 1683. Sendo de língua estrangeira, o acesso para os alunos que muitas vezes nem eram alfabetizados em português¹⁰⁸, deveria ter causado dificuldades na leitura, apenas as imagens eram facilmente acessíveis. Na sua publicação, Taunay inclui apenas um desses textos, o resumo das divisões do corpo humano de Audran. Os demais estudiosos integrados no compêndio são o “Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture. Ouvrage très utile, et très nécessaire à tous ceux qui font profession du dessein” de Roger de Piles (1635-1709)¹⁰⁹, a “Fisiologia das paixões” (1727) de Charles Lebrun, considerações gerais sobre as proporções de Mellin e, como já mencionadas, as divisões nas estátuas clássicas segundo Audran, como a o do Laocoon, Hercules de Farnese, Pyrasme, Apolo e Vênus de Médici.

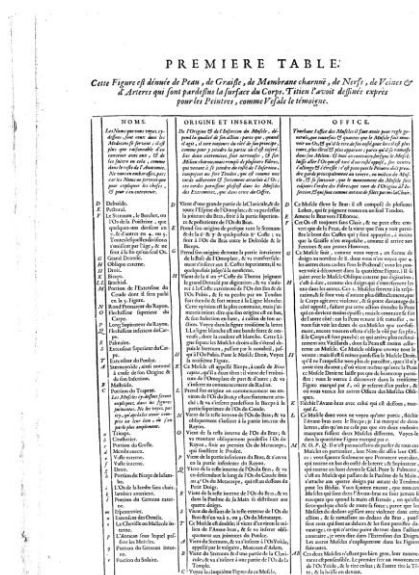
Além da facilitação linguística do conhecimento anatômico, essa tradução de Taunay representa uma escolha dos textos clássicos com conceitos específicos no que diz respeito ao discurso dos anatomistas. Com isso, Taunay funda uma base teórica do conhecimento científico sobre o corpo humano aplicado na Academia Imperial de Belas Artes e indica que todos os textos anatômicos escritos por médicos e não artistas ou professores de arte “falam uma infinidade de coisas inúteis para os pintores, eu queria ver tudo num só olhar, nome, função e localização dos músculos de um lado, e a figura demonstrativa de outro lado.”¹¹⁰ É dessa maneira, em forma sucinta de tabela que Taunay adapta sua apresentação do objeto

¹⁰⁸ O nível de formação básica dos alunos deve ter sido dificultado para o ensino das disciplinas teóricas. Ainda em 1876, o diretor Nicolau Tolentino enviou um comunicado ao Governo informando sobre a disciplina de História de Belas Artes lecionada desde 1872 por Pedro Américo: “os resultados, quase insuficiente da disciplina, devia-se ao grau de quase analfabetismo dos alunos da Academia” (AIBA, *Ata de Congregação* 1876, Arquivos Museu Dom João VI- EBA/UFRJ.). O Estatuto da Reforma de 1855 exigia alfabetização para a disciplina Matemática aplicada da Sessão Ciências Acessórias, que era pré-requisito para todos os cursos – pintura, escultura e arquitetura (AIBA, *Estatuto* 1855, sessão XI, p. 7).

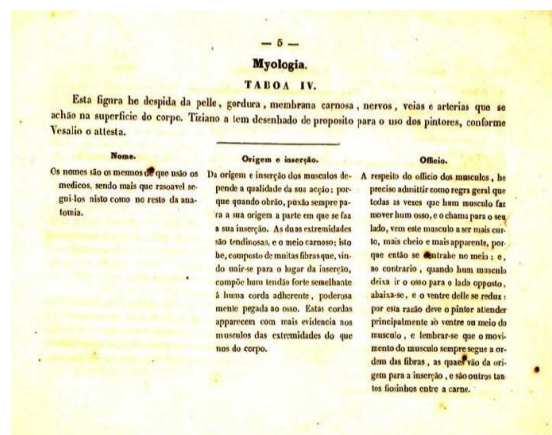
¹⁰⁹ Por se basear fundamentalmente no antigo “Abrégé anatômico” de Roger de Piles, Taunay justifica sua pertinência apesar das transformações ocorridas no campo da anatomia tendo em vista que essa obra trata das aparências exteriores, cf. TAUNAY, 1837, p. 1.

¹¹⁰ Original: “ont parlé d’une infinité de choses inutiles auz Peintre, j’ai voulu que tout d’un coup l’on vît Le Nom, l’Office & La situation dès muscles, d’un costé, & La figura démonstrative, de l’autre” (DE PILES, 1773, s.n. - Au lecteur” – Tradução livre).

mais nobre da pintura: o corpo humano igual ao “Abrégé d’anatomie” de Roger de Piles (Fig. 42 e 43).



(Fig. 42) Roger de Piles, *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, 1733, Bibliothèque National de France, Paris.



(Fig. 43) Felix-Emil Taunay, *Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas Considerações geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp. 1837, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Para captar a beleza do corpo conforme o bom gosto, a beleza da natureza e as proporções da Antiguidade, a anatomia evita figuras mesquinhas. Dessa forma, para de Piles, a anatomia significa a garantia do belo clássico, como é objetivo dos professores na Academia Imperial¹¹¹. Taunay considera na sua introdução do “Epítome” que é preciso ter

¹¹¹ A importância se expressa, por exemplo, numa carta de Porto-alegre a Vitor Meirelles em Paris, no ano de 1855. O professor avalia detalhadamente os estudos de figuras enviados pelo bolsista e incentiva o seu discípulo a estudar seriamente a anatomia que é a base de toda a figuração humana, deixando escapar ainda que a AIBA está “muito e muito fraca” no estudo de desenho. Em carta para Vitor Meirelles, 06.08.1855: “(...) A figura do algoz tem uma boa cabeça, o pescoço, o tórax e o abdome estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não tem tons sujos, porém parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca ao antebraço, não está mau, porém não está acentuada com energia, nem tem clareza na musculação: o deltóide deveria ser mais fibroso, assim como mais marcado o tríceps braquial; quanto ao antebraço, punho e mão, esses não foram estudados com tanto amor como o tórax e o abdome (...) Estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se toma Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor, o mais filosófico e o mais estético que eu conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem esse estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras do meu mestre o Barão Gros, já nas de Mr. H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém; faça cópias de cabeças de cavalos em ponto grande vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por Sua Majestade. Anatomia e

conhecimento sobre a estrutura óssea e muscular. Ele entende a imagem do corpo como um “edifício cujas partes principais são os ossos como sustentação; e ofício de carpintaria numa casa” (TAUNAY, 1837, s.n.). Estudar essa “casa” corporal sob a perspectiva artística, objetivo de Taunay, significa conhecer a base, seu complemento e sua superfície.

Quanto ao equilíbrio entre interior e exterior da forma, de Piles lembrou que “vamos aproveitar do que ela [a anatomia] pode nos oferecer, e sobretudo, não esqueçamos que existe uma pele que cobre os músculos, que os adoça e que os torna mais ou menos sensível segundo a idade e o sexo.”¹¹² Os desenhos analisados no Museu Dom João VI trazem essa visão equilibrada entre aparência externa e massa corporal interna. Nenhum desenho, como aconteceu no relato de Porto-alegre parece uma figura esfolhada, *écorché*, quase sem pele.

Dos estudos a seguir, um é de Vitor Meirelles (Fig. 44), que demonstra uma forte presença da linha que contorna todo o corpo nitidamente, mas sem desfolhar a pele para apresentar o jogo muscular por baixo dela.



(Fig. 44) Vitor Meirelles, *Nu masculino de pé perfil (academia)*, carvão/ papel, 61 x 44 cm, n.º 265, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 45) Antonio Araujo de Souza, 1860, *Nu masculino de costa*, carvão/ papel, 53,5 x 35 cm, n.º 299, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

perspectiva e muito desenho, porque nossa escola está muito fraca no desenho, muito e muito fraca, e V.S. há de chegar a tempo de tomar conta dela e dar-lhe o impulso desejado; a sua missão é bela porque os tempos lhe são favoráveis. Adeus, estude, creia na afeição de seu patrício muito brasileiro, Porto-alegre” (In: GALVAO, 1984, p. 85-88)

¹¹² Original: “*Profitons donc de celle que ‘elle nous offre, & sur tout, n’oublions pás, qu’il y a une peau qui couvre les Muscles, qui les adoucit, & les ren plus ou moins sensibles, selon l age & Le sexe.*” (DE PILES, 1733, s.n. – Tradução livre).

No desenho de Antonio Souza (Fig. 45), por sua vez, observa-se até pouco acento no jogo muscular que pode ser resultado de sua capacidade de desenho ou opção de estilo. A aparência externa, como sugerida por de Piles e traduzida por Taunay, prova um conhecimento anatômico que se alia com a expressão artística. Trata-se da pele como contorno e limitação do corpo, com mais ou menos ênfase na força muscular. Em outro tratado, à disposição na biblioteca da Academia Imperial, Gerdy apresenta na “Anatomie des formes extérieures du corps humaine”, outra concepção da anatomia em geral e da superfície em particular que já adiantamos na análise sobre a pele dos retratos de Jacques-Louis David e Ingres no primeiro capítulo. Conforme Gerdy “a anatomia é a ciência da estrutura, quer dizer a da disposição material dos seres que desfrutam a vida (...) a anatomia das formas é a ciência das formas exteriores e de diversas partes que concorrem a produzi-las, enfim, é a ciência das relações que existem entre uns e outros” (GERDY, 1829, p. X).¹¹³ Enquanto de Piles e também Taunay observam o corpo no seu próprio funcionamento tornado conhecido pelas dissecações, fragmentado por partes singulares como era a concepção do século XVII, Gerdy ressalta o aspecto relacional no funcionamento do corpo. A pele recebe dessa maneira maior ênfase como elemento comunicativo, assim como demonstramos nos retratos de Jacques-Louis David no primeiro capítulo (Fig. 23; 24; 25). Com Gerdy a pele, ou o termo introduzido, o tecido [tissue], tem a tarefa comunicativa de transmitir o interior sensível do indivíduo para fora. Essa leitura sobre a pele como órgão comunicativo não identificamos nos desenhos dos modelos vivos. A superfície desenhada dos modelos vivos na Academia Imperial atende ao pressuposto de aparência externa, contornando o corpo e mostrando por partes o seu conjunto funcional da musculatura. Esse olhar o corpo a partir de componentes fica evidente no desenho de Antonio Lobo (Fig. 46).

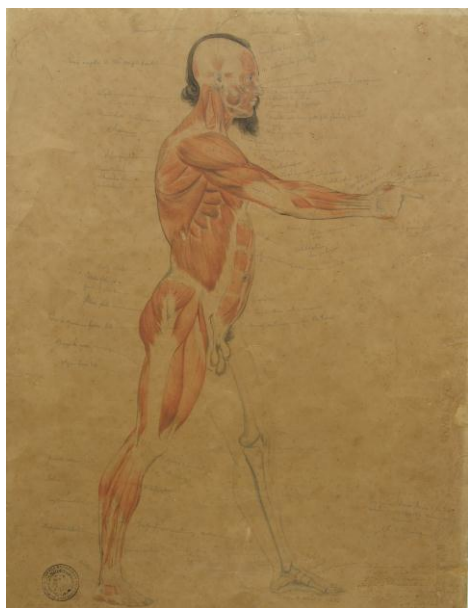
¹¹³ Do Original: “L’anatomie est la science de la structure, c’est – à- dire, de la disposition matérielle des êtres qui jouissent la vie (...) L’anatomie des formes est la science des formes extérieures et des diverses parties qui concourent à les produire; c’est enfin la science des rapports qui existent entre les uns et les autres.” (Tradução livre).



(Fig. 46) Antonio Araujo de Souza, 1860, *Nu masculino de frente (academia)*, Grafite, crayon/papel, 50,2 x 33 cm, n.º 300, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

As relações entre quadril, pernas e ombro evocam um estudo que vem de *pars pra toto*, processo analítico do corpo que recorre ao longo do estudo das partes do corpo (cabeça, pés, tronco) nas 258 pranchas desenhadas por Henrique José da Silva, professor de Desenho, adquirido pela Academia em 1834.

Os desenhos anatômicos, *écorché*, feitos por alunos ou professores na Academia Imperial de Belas Artes aparecem com as figuras demonstrativas de Piles que podem ser as mesmas no Epítome de Taunay. As pranchas do Epítome, infelizmente, estragaram-se devido ao grande uso, segundo Zeferino da Costa. Mostramos aqui uma comparação de um desenho anatômico, um *écorché* de Pedro Américo (Fig. 47) e da figura andante no “Abrégé” de Piles (Fig. 48).



(Fig. 47) Pedro Américo, *Estudo anatômico de miologia e osteologia*, 2. prova do Concurso para a Cadeira de Desenho, 1864, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 48) Roger de Piles, *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de Peinture et de sculpture*, 1733, Gallica, Bibliothèque National de France.

Ambas apresentam uma postura similar de perfil que possibilita no movimento aplicar a relação muscular das pernas e do torso. A figura no “Atlas” de Piles tem mais movimento nos braços, um gesto agitado e forte expressão facial. O conjunto dessas figuras ainda lembra as figuras anatômicas barrocas nos tratados dos médicos que posam de forma muito viva com emoção num cenário paisagista.¹¹⁴ Essa conotação apelativa e emotiva não se encontra nos desenhos dos alunos da Academia. Aqui predomina a demonstração do conhecimento objetivo sobre as funções e os lugares dos músculos sem envolver as figuras esfolhadas numa situação emotiva ou expressiva.

Surpreende a escolha de Taunay de unir um resumo de Piles com a “Fisiologia das Paixões” de Lebrun que apresenta uma pequena introdução à osteologia da cabeça, lugar central da expressão dos sentimentos. “As diferentes paixões da alma tem huma influencia mui marcada sobre os músculos da cara. Estes experimentão modificações mais ou menos

¹¹⁴ Ver capítulo I, p. 53. Lembrando as figuras anatômicas sob a influência do Barroco dançam pelas páginas e cenários dos atlantes anatômicos (PETHERBRIDGE, 1997, p. 27).

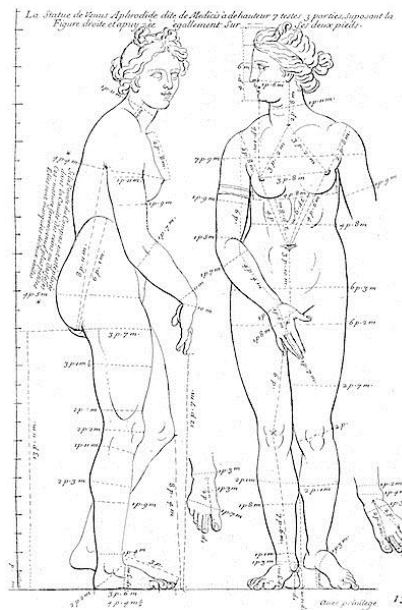
consideráveis” (TAUNAY, 1837, p. 37).¹¹⁵ Ambos da época do auge da *Academie de Peinture e de Sculpture* em Paris, Lebrun como seu diretor, e de Piles como comprador de coleções de arte européias para Louis XIV e posteriormente Conselheiro honorário da Academia (1699), ocupavam lugares opostos na disputa teórica de *poussinistas* e *rubenistas*. Enquanto Lebrun defendia a doutrina da arte como essência das proporções, a perspectiva e o desenho como atividade racional e moral na herança de Nicola Poussin, de Piles advogava com seu “Dialogue sur le coloris” (1673) a favor de Rubens, valorizando a pincelada colorida e as massas pictóricas. Sua provocação teórica na querela dos antigos e dos modernos desestabeleceu o poder único dos poussianistas na Academia Francesa. Com a escolha de Taunay de publicar resumidamente o tratado anatômico de Piles e não de um autor da vertente clássica acadêmica do século XVII, o diretor dá voz a uma concepção teórica oposta da clássica: valorizar, na pintura, as qualidades visuais – forma e cor – e não apenas a história, o *sujet* nobre. Os motivos, por sua seleção, não estão claros, mas afirmam uma posição menos dogmática do que se pensava.

Entretanto, ponto comum dos ensaios dos escritores de arte como de Piles, Lebrun e Audran é o foco no belo antigo que integra a perfeição do corpo em termos de medida, proporção e nobreza, como salienta Taunay no seu discurso inaugural do ano letivo de 1837 sobre o “Epítome”: “a raça helênica a mais favorecida entre todas as associações humanas” (SÁ, 2004, p. 480). Todos os textos anatômicos presentes na biblioteca usam em suas explanações sobre estrutura anatômica das figuras da antiguidade greco-romana. As figuras antigas como o *Hércules de Farnese*, *Vênus de Médici*, *Apollo de Belvedere* são analisadas de forma minuciosa nas suas proporções e medidas por Audran (1683). Ângulos e relações dos membros são construídos de forma harmoniosa, mas arbitrária, como nós esboçamos no capítulo “O corpo no sistema das artes”. Sabemos, desde Albrecht Dürer, que existem variações na natureza, as quais ele buscou esquematizar e sistematizar. No caso de Audran, e no Epítome de Taunay, não se buscou a variedade do corpo humano, mas atender à fórmula única, perfeita e “naturalizada” no corpo clássico da antiguidade, sendo uma prática discursiva que, segundo Butler (1993), fixa a materialidade corporal. Nesta naturalização do clássico se inscreve o belo *genereficado*.

¹¹⁵ As paixões com desenhos citados por Lebrun são: tranquilidade, alegria, admiração, pasmo, atenção e estima, desespero e ódio, horror, espanto, tristeza e abatimento, riso, choro, cólera, extremo desespero, amor simples, desejo e esperança, veneração, êxtase, dor corporal simples, dor aguda de corpo e de espírito, dor corporal extrema, temor, compaixão, ciúme (TAUNAY, 1837, p. 37-44).



(Fig. 49) Pedro Américo, *Vênus de Médici*, 1858, carvão e giz/ papel, 63,3 x 48 cm, n.º 6037, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig. 50) Gerard Audran, *Les Proportions du Corps Humain, mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris, 1683.

Os alunos da Academia Imperial adquiriam esse método das proporções ao desenhar as estátuas antigas da coleção, como podemos observar no desenho de Pedro Américo da *Vênus de Médici* (Fig. 49) em comparação com a *Vênus Aphrodite de Médici* no tratado de Audran (Fig. 50). O próprio Porto-alegre, tão preocupado com a arte nacional, visualizando a terra e a vida americanas, indicou, para a decoração e ornamentação do teto da Pinacoteca do Rio de Janeiro, que ela deveria ser toda de “escultura dourada e no estilo grego da melhor época” (AIBA, Ata da *congregação*, 24.04.1856. Arquivos do Museu Dom João VI - EBA/UFRJ).

O compêndio de Taunay se tornou a consulta teórica para a disciplina de anatomia durante todo segundo Reinado e permanece até no período da Primeira República. A outra publicação brasileira de anatomia artística, “Mecanismo e Proporções da Figura humana” foi escrito por Zeferino da Costa que atuou como professor de Modelo Vivo, publicado apenas após a sua morte em 1917. Já nas aulas Zeferino, como professor interino na disciplina do Desenho Figurado (1878), podia aplicar suas concepções teóricas sobre o corpo. As vertentes realistas e naturalistas andavam de mãos dadas com o cientificismo. Na sua introdução, Zeferino declara:

Como se sabe, da utilidade recíproca entre a ciência e a arte, resulta que a ciência aplicada à arte facilita ao artista perfeita compreensão e vice-versa: a arte aplicada à ciência, facilita conhecimento ao cientista. (...) Assim, para o estudo da arte do desenho e da figura humana, são indispensáveis os conhecimentos da geometria e da perspectiva lineares da anatomia das formas, quer da osteologia, quer da miologia e fisiologia, e finalmente, das leis do equilíbrio, mecanismo dos movimentos e proporções anatômicas do corpo humano (COSTA, 1917, p. 5).

Esse guia científico que ele elaborou para os leitores não tinha a pretensão de “estabelecer um tipo único, para o desenho da figura humana, nem para reduzir a termos matemáticos o gênio e a liberdade da imaginação do artista” (Ibid., p. 6). Com essa postura flexível, Zeferino indica a necessidade do conhecimento dos parâmetros do belo até para contradizê-los. Além do mais, ele coloca primeiramente a questão da variação em relação às raças: “não há dois indivíduos cujos caracteres e medidas se combinam exatamente, pois em geral, oscilam mais ou menos, as medidas entre os indivíduos, já em relação às estaturas, às idades, sexos, temperamentos, e muito principalmente, entre as diversas raças, etc.” (Ibid., p. 7) Com isso, ele abre um espaço para corpos marcados pela raça, embora suas explanações só se refiram ao corpo padrão universal.

Refletimos sobre a figura humana esboçada pelos discursos institucionais da Academia Imperial de Belas Artes que vinculam a representação a um corpo clássico, masculino e idealizado no espaço restrito da AIBA. Toda a produção de desenhos se baseava no triângulo do ensino neoclássico da Academia francesa, na primazia do desenho, da figura humana e da ciência. Os três pilares têm peso fundamental na constituição da Academia Imperial como os Estatutos, discursos de professores e os materiais didáticos e bibliográficos demonstraram. A prática do ensino da figura humana forjou um corpo artístico masculino refletindo valores universais no espaço acadêmico, cultivando, assim, a virilidade hegemônica e apropriando-se do modelo idealizado. O ensino artístico da AIBA, instituição legitimada, produz um corpo disciplinado, útil e aperfeiçoado (FOUCAULT, 1999, p. 118).

Essa meta discursiva do corpo perfeito acabou se deparando com as dificuldades reais na execução, pela falta de modelos que impediu a realização de aulas e outra vez pelo tipo do modelo que se distanciava do padrão ideal. O modelo encontrado exigiu uma abstração do corpo, ou marcado pela raça ou pela classe social, em prol da idealização clássica, objetiva e científica do corpo. A apropriação do corpo idealizado não encontrou base nas condições reais de modo que a imitação da realidade precisava ser artisticamente

corrigida. Uma representação imagética tem o poder de ultrapassar ou converter a realidade. Sabemos com Gombrich (1986) e as teorias de percepção que não existe um olhar puro e fiel sobre a realidade e que ela é percebida através de lentes interpretativas. As representações aqui analisadas corrigem a realidade uma vez que elas não são ancoradas no real mas sim, num ideal estético. A forma representada se adapta ao esquema conceitual da idealização que produz o cânone hegemônico da masculinidade. A formação artística na AIBA, pelo menos até o advento do realismo da década de 1880, estabelece um ideal esquemático para aquém da raça dotado de uma masculinidade como valor cultural e padrão estético.

O compêndio de Taunay e os outros tratados anatômicos franceses formam a base de estudo do corpo científico. Em todos os casos trata-se de textos anatômicos escritos por artistas ou críticos de arte e não médicos. Isso explica a estreita relação, feita pelos artistas entre a imagem das figuras da Antiguidade e o estudo da anatomia, das proporções e da fisiologia das paixões. Não é o conhecimento médico que interessa, mas sim uma base científica para fins artísticos que até no século XVIII seguiram as máximas da idealização. Logo, podemos falar no caso do estudo teórico da anatomia na AIBA a partir dos tratados do século XVII e XVIII guiado pelos moldes idealizados e por um interesse artístico do que propriamente dito científico.

Criou-se um imaginário particular do corpo nesse espaço institucional que tendeu a uma idealização e construiu um corpo emblemático. A marca da raça é velada e distorcida mesmo com modelos vivos como os negros e mestiços. O corpo sob a marca de gênero é exclusivamente masculino, o padrão e valor universal do belo ancorados aquém da referência cultural e temporal. A corporalidade masculina se constituiu num ideal de virilidade atemporal que se torna padrão estético. Nesse corpo esquematizado e hegemônico é possível constatar tendências, tabus e até transgressão, como veremos adiante.

3.2 Tendências, tabus e transgressões das academias: a prática do Modelo vivo na segunda metade do século XIX

As concepções formuladas pelos discursos institucionais que determinam as bases conceituais e científicas na Academia Imperial de Belas Artes moldam o corpo masculino nitidamente a partir de um estereótipo esquematizado. Produz-se e institui-se um imaginário que entende o corpo como objeto artístico que precisa ser estudado e explicado cientificamente e que na sua aparência ideal é purificado de suas marcas de raça, visualizando e legitimando neste enredo acadêmico só o corpo branco. A marca de gênero está na imagem hegemônica do masculino expressando virilidade e civilidade. Essa moldura bastante rígida contorna os estudos nas aulas do Modelo vivo na Academia Imperial de Belas Artes na segunda metade do século XIX.

Apesar dessa delimitação, percebemos certa diversidade na produção de desenhos e nas *academias* pintadas, também arquivadas no Museu Dom João VI. Sobre elas precisamos dizer que são estudos do nu em óleo sobre tela que elaboram o corpo do modelo vivo numa situação um pouco mais complexa do que apenas a simples captação da figura. O corpo é inserido numa ação histórica de modo que os alunos completavam o quadro compondo o ambiente adequado. Às vezes, os modelos também podiam posar fantasiados com acessórios que não escondiam a anatomia, como armas, peles de animais ou outros adereços, que criavam todo um cenário fictício, base de um tema proposto, como observaremos na sequência, nas *academias historiadas*¹¹⁶ de Maximiano Mafra, Vitor Meireles e Rodolfo Amoedo, todas de cunho temático religioso. É só mais tarde, a partir dos anos 1880 com o advento do realismo, que as *academias historiadas* foram substituídas pelo modelo vivo dentro do espaço real.

¹¹⁶ A ideia de introduzir uma *academia historiada* na AIBA, um estudo de figura humana num cenário de uma narrativa histórica, vem de Porto-alegre, na ocasião de um concurso para Pintura Histórica, em agosto de 1837, quando o modelo não tinha nem idade, nem o físico compatíveis com os padrões da época (SÁ, 2004, p. 507). Os temas sugeridos são da história antiga: de Nery, “O lavrador dos campos de Farsália” (1848) e de Léon Palliere, “Sertório com sua corça” (1849); ou ainda, de natureza religiosa: Maximiano Mafra, “Caim amaldiçoado” (1851), Vitor Meireles, “São João Batista no cárcere” (1852) e Rodolfo Amoedo “Sacrifício de Abel” (1878). As *academias historiadas* aqui citadas são trabalhos, na sua maioria, de primeiro lugar para prêmios de viagem e ainda Concurso para Professor substituto de Pintura Histórica como no caso de Maximiano Mafra (Cf. SÁ, 2004, p. 580). Essas *academias* compunham a prática na *Academie de Peinture e Sculptur* em Paris que, desde o final do século XVII, aproximavam o estudo do nu da pintura histórica.

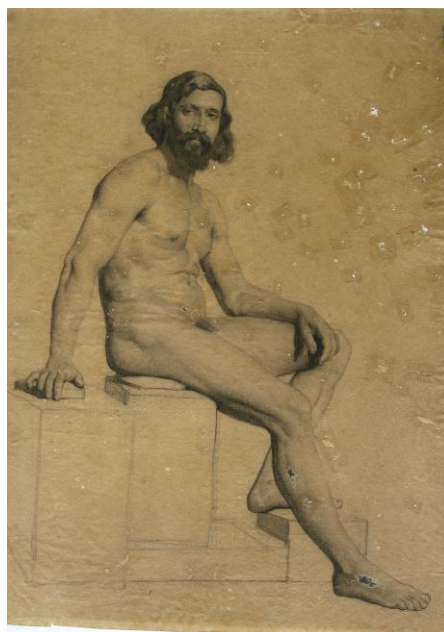
As *academias* pintadas, historiadas ou não, são estudos ou digamos composições para o uso interno da Academia, como avaliação em Concursos ou prêmios de viagem que aconteciam a partir de 1845. Incluímos, nesse capítulo, alguns desses estudos a óleo arquivados no Museu Dom João VI que tratam o corpo no espaço *stricto sensu* da Academia, como as que estão em destaque. É importante observar que tais estudos de pintura possibilitam outra percepção do nu acadêmico porque o colorido ressalta a cor da pele com suas modulações na epiderme. As possibilidades pictóricas e expressivas apontam para tratamentos diferentes do que é observado no desenho.

Analizamos ainda, na continuação sobre o estudo do corpo na AIBA, algumas tendências nas concepções artísticas, revelando os tabus e até as transgressões em que a forma escapa à moral e indica um desejo que mostra outra faceta do universo masculino na Academia. O conjunto dos desenhos no Museu Dom João VI das décadas de 1860, 1870 e de 1880 acerca-se estilisticamente de três tendências: neoclássica, romântica e outra de cunho realista. Trabalhamos a concepção formal e semântica das *academias* em relação ao nosso objeto de estudo, isto é, o corpo com suas duas fundamentais categorias analíticas, gênero e raça.

Os desenhos na concepção neoclássica, como podemos observar na *academia* de Antonio Araujo de Souza Lobo (Fig. 51) e Vitor Meirelles (Fig. 52), correspondem aos valores da beleza ideal, à graça e à harmonia. Ambos representam corpos observados diante do modelo vivo e os desenham proporcionados, fortes e viris, especialmente o nu masculino de Antonio de Souza Lobo que tende a uma forte idealização. A presença da linha contorna firmemente o corpo e realça os músculos do torso. O corpo ainda é pouco modulado na sua superfície por um claro-escuro observando-se a predominância da linha fechada e nítida que o delimita. No desenho de Vitor Meirelles aparece, igualmente, a linha que contorna todo o corpo hermeticamente, mas a modulação da superfície é mais suave, o que é característico dos seus desenhos. Devido à economia do tracejado e ao destaque da linha, a figura de Antonio Souza Lobo aparece mais idealizada, quase abstraída na imaginação de um belo jovem fazendo alusão, nesta pose, a um cavaleiro num momento de reflexão atenta. Diante da forte idealização de Souza, o nu masculino de Vitor Meirelles parece até mais realístico, mas encarna, ao fim, a serenidade e a calma dos clássicos.



(Fig. 51) Antonio Araujo de Souza Lobo, *Nu masculino sentado (academia)* 1860, crayon/ papel, 65 x 50,5 cm, n.º 319, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 52) Vitor Meirelles, s.d. *Nu masculino sentado*, carvão/ papel, 59,5 x 45 cm, n.º 263, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Apesar das suas diferenças, em ambos, os desenhos reforçam a linha como elemento formal. E é a linha fechada que desenha o contorno fixo do corpo masculino. Quando a qualidade da linha, que gera e delimita nitidamente a forma, está no primeiro plano, ela adquire desde as teorias de arte da Renascença, como já salientamos, um caráter masculino devido ao seu aspecto racional. Orientado no ideal greco-romano, o corpo masculino contornado por fronteiras fechadas, recebe, com os tratados renascentistas, significados de valores universais. Johann Joachim Winkelmann estabelece nas suas reflexões sobre a Antiguidade esse contorno nítido como privilégio estético que, segundo Fend (2003), não é apenas uma questão de estilo, é uma concepção geral do corpo ideal. O contorno desse corpo ideal é igualmente determinado pelo discurso médico nos tratados dos médicos-filosóficos iluministas com o intuito de circunscrevê-lo como organismo funcional hermético. Essa condição física é transferida para a questão da moral, de modo que o discurso constitui uma base empírica para a diferença de sexo e se manifesta na aparência visual.¹¹⁷

¹¹⁷ Por exemplo, o professor de medicina no Instituto Nacional em Paris Pierre-Jean-Georges Cabanis no seu “Rapports du physique et du moral de l’homme” (1795-96), transferiu o estado físico ao moral (FEND, 2003, p. 16).

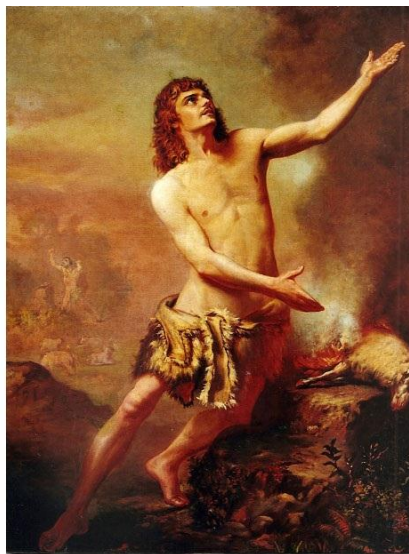
Esse corpo ideal não se encontra exclusivamente em representações artísticas, segundo Winckelmann (Ibid.), mas sim no corpo “natural”. Assim, na imaginação do estudioso sobre a Antiguidade, o corpo “natural” se unifica com o corpo representado num ideal: o corpo masculino alinhado constitui o cânone do ser humano. Concordando com Fend (2003, p. 39), esse corpo ideal do “homo clausus” corrobora com o modelo burguês de masculinidade que se opõe contra o corpo feminino, que é vinculado à linha fluida ou também chamado “contour ondoyant” remetendo à metáfora da água na Antiguidade.¹¹⁸ Contudo, não é a linha bela, sinuosa e fluida de um corpo feminino que marca o modelo do que seja a beleza universal. Enquanto a beleza carnal e sensual é vinculada ao corpo feminino, a beleza universal é reservada ao corpo masculino remetendo ao conceito da liberdade¹¹⁹. Tocamos neste momento num problema importante. Falar sobre a beleza do corpo feminino é algo culturalmente estabelecido. A beleza é vinculada à aparência do corpo e recebe um *status* como que sendo característico do que seja eminentemente feminino (MAHON, 2005, NEAD, 2001). “A linha da beleza” da Vênus, eleita como o critério-chave no tratado “The Analysis of Beauty” de William Hogarth (1753), configura o auge da beleza física e sensual atribuída ao corpo feminino que nem Apolo consegue derrubar (TRAPP, 2003, p. 107). De modo diferente, o belo relacionado ao corpo masculino não é associado à sua aparência, mas sim incorporado aos valores universais, ao heroico, ao magnífico e ao grandioso, transcendente. Sendo assim, esses valores do sublime, do elevado e nobre que a Academia Imperial de Arte cultiva, trazem ao campo visual unicamente os corpos masculinos e consequentemente são estes que estão presentes na instituição. Podemos observar, então, que a produção de arte na Academia Imperial se imbrica com ideal da masculinidade, exaltando o heroico no *pathos* nacional e – como ainda resta constatar – sobre o desejo. O sistema acadêmico adaptado na AIBA não permite nenhum outro corpo que não seja o corpo masculino, branco e idealizado. A perspectiva neoclássica, como alicerce de toda a atuação do ensino artístico na Academia Imperial, desde a Missão Francesa, projeta um corpo masculino, naturalizado pelas disciplinas científicas e elimina o corpo diferente.

¹¹⁸ Com metáfora, por exemplo, é que se deu o nascimento da Vênus, das ninfas e das metamorfoses de Ovídio. É projetada, portanto, uma conotação sensual à linha, sendo implícita uma qualidade feminina. Essa relação da água, feminilidade e sensualidade, retomaremos nas pinturas da *Moema* e da *Carioca* no capítulo 4. Sobre a linha fluida atribuída ao corpo feminino ver: FEND, 2003, p. 35-38.

¹¹⁹ É a concepção da ideia da liberdade republicana da Antiguidade grega, que cultivava a beleza do nu clássico masculino; mais tarde, a França revolucionária assimilará o conceito e o combinará ainda com a noção de sujeito (FEND, 2003, p. 30).



(Fig.53) Maximiano Mafrá, *Caim amaldiçoado*, 1851, óleo/ tela, 113 x 83,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 54) Rodolpho Amoedo, *Sacrifício de Abel*, 1878, óleo/ tela, 113 x 83,5 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

A tendência romântica, por sua vez, expressa-se nas *academias historiadas* e pintadas nas concepções clássicas da linha e da postura com um *pathos* mais dramático, nervoso ou expansivo como podemos observar em *Caim amaldiçoado* (Fig.53) de Maximiano Mafrá e *Sacrifício de Abel* (Fig.54) de Rodolfo Amoedo. Na *academia* de Amoedo, a comoção romântica se expressa, além do gestual dramático, no fundo turbulento, dando vista para um cenário pitoresco de manchas coloridas. Apesar desse tratamento pictórico voluminoso da paisagem, é no corpo humano que a pincelada se controla e o contorna nitidamente contra o fundo. A evidente separação de figura e fundo garante uma clareza absoluta do corpo masculino. Embora de atmosfera romântica, nessas *academias* em seu *decorum* pictórico as concepções da figura se baseiam na compreensão de um corpo nitidamente contornado e fechado. O sujeito masculino, por sua vez, claramente circunscrito, remete ao heroico ou até ao sofrimento, mas sem abrir mão do sublime no discurso sobre o corpo masculino hegemônico. Nesse sentido, a tendência neoclássica e a romântica seguem o mesmo ponto de vista, porque atendem à figura masculina no seu sentido clássico: contorno nítido, branco e idealizado.

Até agora não foi possível observar uma maior diversidade de modelos vivos no que diz respeito à idade e à raça atendendo ao Artigo 15 da reforma do Estatuto de 1855, no

qual os professores deveriam: “procurar em todas as variedades da espécie humana [o modelo], a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições” (AIBA, *Estatuto* 1855. Título V. Seção 1, p. 4.). Apenas uma pequena variedade de modelos vivos em relação à forma do corpo dos homens foi constatada, como já apontamos no item anterior. A produção artística na AIBA só começou a atender à meta formulada sob a direção de Porto-alegre (em 1855), quando os artistas, mais tarde, passaram a usar traços realistas em suas obras. Na *academia* (Fig. 55) não identificada sob o nº. 284 no Museu Dom João VI, que deve ter sido realizada com o mesmo modelo vivo da *academia* de José Maria Medeiros, de 1878 (Fig. 41), haja vista a semelhança do modelo sob outro ângulo, observamos um tratamento mais realístico captando o corpo e suas modulações de modo fiel.



(Fig. 55) Não identificado, 1878, *nu masculino* (academia), carvão/ papel, 73,5 x 56 cm, n.º 284, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 41) José Maria Medeiros, *nu masculino* (academia) "O DESTINO", 1878, sanguínea e crayon/papel, 73,5 x 56,0 cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

O tamanho parece reduzido e o ventre arredondado recebeu destaque no giro do torso. É um desenho de cunho realista, mesmo que o artista não tivesse indicado o ambiente do *atelier*, mas o chão indefinido lembra um gramado. Ambos os desenhos são bastante semelhantes na execução do claro-escuro das modulações musculares, como também no

delineamento nítido sem toque idealizado. Com isso podemos afirmar uma menor discrepância entre modelo vivo e o resultado artístico.

A variedade da idade sugerida aumenta consideravelmente com os desenhos que Rodolfo Amoedo executou nos *ateliers* de Paris no final dos anos 1870 e 1880. Arquivados no Museu Dom João VI, esses desenhos apresentam uma gama diversificada que vai desde o menino até o homem idoso, jovens e adultos em poses diversas, sentados e em pé. Os desenhos dos jovens recebem uma suave modulação do claro-escuro. Seu tracejado do carvão ganha uma qualidade pictórica que destaca a carne, a superfície da pele, em detrimento da linha, como podemos verificar no desenho *Nu de menino sentado* (Fig. 56). Num outro desenho, de um enérgico homem andante, Amoedo resolve contrastar a figura com um fundo escuro para demarcar a clara separação de figura e fundo (Fig. 57).



(Fig. 56) Rodolfo Amoedo, *Nu de menino sentado* (academia), 1881, carvão/ papel, 65,0 x 48,5 cm, n.º 253, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

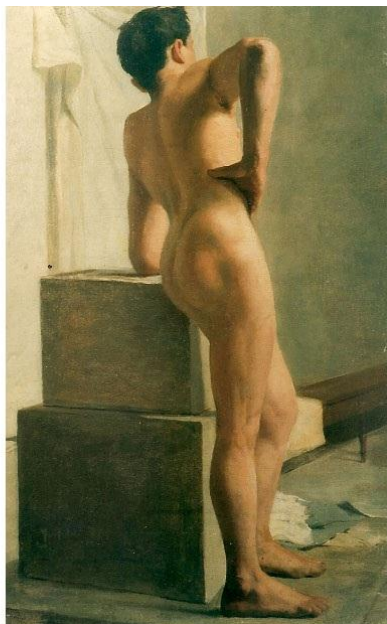


(Fig. 57) Rodolfo Amoedo, *Nu masculino em pé de perfil* (academia), 1880, carvão/ papel, 62,0 x 49,0 cm, n.º 257, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro

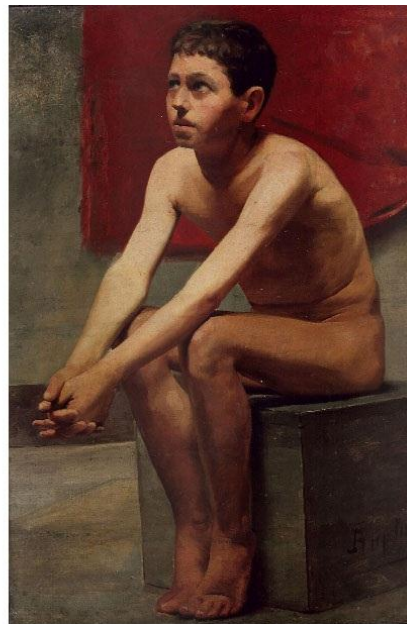


(Fig. 58) Rodolfo Amoedo, *nu masculino sentado* (academia), 1881, carvão/ papel, 65,0 x 49,5 cm, n.º 252, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Um detalhe interessante a notar aqui, é que se perdeu totalmente nos seus desenhos, o traço heroico e idealizado em prol de uma masculinidade marcada por um gesto de força ou um momento reflexivo, até mesmo introspectivo, sem um ar glorioso. O homem idoso que aparece no desenho *Nu masculino sentado* (Fig. 58) é marcado fisicamente pela velhice. O traço naturalista de Amoedo não esconde os sinais da idade num corpo sem retoques ou embelezamento.



(Fig. 59) João Batista da Costa, *Nu masculino de costas*, 1889, óleo/ tela, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 60) João Batista da Costa, *Nu de menino*, 1889, óleo/ tela, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Já as *academias* pintadas de João Batista da Costa, de 1889, localizam seus modelos vivos, um jovem (Fig. 59) e um menino (Fig. 60), num ambiente de *atelier* e não mais numa composição historiada. Aproxima-se, assim, a observação do corpo captada por um momento, sendo analisados os reflexos da luz na pele, na sua postura e na proporção, com suas particularidades. É o corpo autêntico e descontraído no cotidiano, como fica evidente na pose do menino.

É na tendência realista nas *academias* dos artistas brasileiros, como mostramos em Amoedo e João Batista, que se abre, primeiramente, outro olhar sobre o corpo masculino com um verismo anatômico. Brooks lembra que o corpo foi projetado no campo visual no século XIX, num momento em que o olhar se tornou instrumento principal para examinar, comparar e o classificar. O olhar clínico (Foucault) paralelamente a outros discursos pseudocientíficos contribuiu para que o corpo oitocentista fosse “predominante um corpo examinado” (BROOKS, 1993, p. 221) tanto na literatura como nas artes plásticas. É especificamente na guinada realista e naturalista que o corpo ganha um novo peso no campo visual na convicção de que conhecer o corpo significa vê-lo, e representá-lo significa descrevê-lo (Ibid., p. 88).

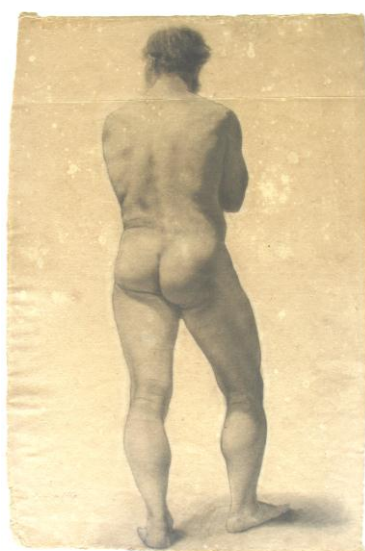
Distante da perfeição idealizada, contudo, busca-se o “natural” ou o “real”. Mas como se constrói esse “natural” aparentemente neutro? Segundo Sá, as *academias* realistas identificam o “belo com a verdade apresentando um realismo e a naturalidade” de modo que os “modelos perdem tanto a solenidade e a teatralidade quanto a artificialidade e as poses” (2004, p. 599). Mas será que apenas sem pose solene, teatral ou artificial o modelo automaticamente se tornaria “natural”?

O Realismo entra no final dos anos 1870 na AIBA sendo parte da elite intelectual na qual circula a apropriação do real nesta nova perspectiva. O realismo como sintoma cultural enfatiza as leis naturais que a ciência da época produziu. Assim, a vontade dos “homens das ciências e das letras” de descrever detalhadamente, classificar, categorizar e experimentar as coisas da natureza codificando e determinando as normas. Os escritores, como Bosi salienta, trazem os conflitos do cotidiano burguês em atitude pessimista, ou com as palavras dele “uma narrativa cinza” (BOSI, 1970, p. 188). O movimento realista em todos os âmbitos do pensamento tira o véu idealista e quer explicar a verdade na base de fatos. Os artistas expressavam o interesse realista pelos temas do cotidiano com personagens da sociedade em cenas privadas¹²⁰ ou paisagens feitas ao ar livre e por um tratamento pictórico áspero sem efeitos artificiais. Na AIBA a guinada realista tinha que enfrentar o método clássico representado por professores conservadores. Essa tensão ficou evidente na disciplina da pintura de paisagem que alterou seu método de ensino no *atelier* em prol de uma pintura diante do natural apenas nos anos 80 do século XIX, quando artistas como Georg Grimm (1846-1887) e João Zeferino de Costa (1840-1916) assumiram a direção da disciplina (FERNANDES, 2001, p. 100).

Desta maneira, a entrada do Realismo na AIBA trouxe consigo um relaxamento dos moldes clássicos até então vigentes. O corpo masculino é desvelado da sua narrativa em função de valores maiores, de modo que ele é reduzido à representação de si mesmo. Mas isso não quer dizer que se trata de um corpo natural ou neutro. É um corpo tão cultural como antes. Com isso, podemos dizer que agora, o corpo *genereficado*, apresenta-se sem narrativa iconográfica e sem justificativa pela idealização, indicando a masculinidade em sua complexidade, quer dizer, de um corpo físico forte ou delicado, corpo juvenil ou maduro, instantes de tensão ou introspecção, como podemos observar nas imagens de Amoedo e Batista da Costa.

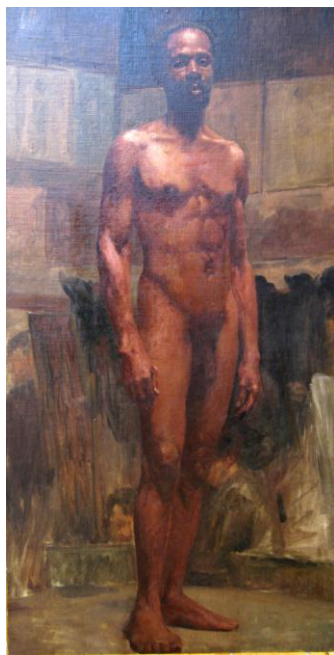
¹²⁰ Podemos citar a obra “Arrufos” (1887) de Belmiro de Almeida no MNBA como exemplo.

O corpo desenhado ou pintado pelos artistas realistas é tão cultural que a percepção do corpo brasileiro continua pela preferência do corpo branco, ainda mantendo a exclusão das outras raças sob o olhar etnográfico e eurocêntrico tudo na base dos fatos científicos. Mesmo sendo observável a sugestão do cabelo mais seco e característico do homem negro na figura masculina do desenho (Fig. 40) indicando certo grau de miscigenação, não são, ainda, indícios suficientemente fortes para podermos afirmar o interesse de retratar o corpo mestiço nesse período, sobretudo pela sua visível ausência no acervo consultado.

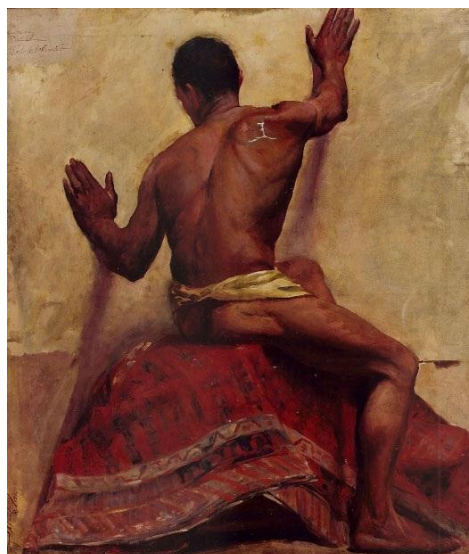


(Fig. 40) Não identificado, *Nu masculino de costas*, 1864, carvão/papel, 61,2 x 47 cm, n.º 662, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Um primeiro estudo, e nos parece o único, conforme o acesso às fontes, representando um corpo mestiço, encontramos no trabalho de João Batista de Costa (Fig. 61), de 1890. A *academia* mostra um homem negro em pé olhando para frente. A figura está situada num cenário do *atelier* indicando cavaletes e cubos. A luz vinda de cima reflete na testa e no torso, sobre a pele negra. É nessa pintura que acontece uma aparente quebra do tabu trazendo o corpo negro deliberadamente excluído até então no âmbito do estudo sobre a figura masculina nas *academias* da AIBA no XIX. Mais tarde, apenas em 1927, encontramos mais um estudo com modelo vivo negro, de Jurandir dos Reis Paes Leme, *Nu masculino de costas* (Fig. 62).



(Fig. 61) João Batista de Costa, *Nu masculino de pé* (academia), 1890, óleo/ tela, 81,0 x 49,8 cm, n.º 3261, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 62) Jurandir dos Reis Paes Leme, *Nu masculino de costas*, 1920, óleo/ tela, Museu Dom João VI. EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Ambas as imagens podem ser consideradas exceções diante da grande quantidade de desenhos que privilegiam o modelo branco na AIBA no século XIX. O pensamento eugenista e o determinismo social, presentes no imaginário brasileiro, inclusive no que diz respeito à produção literária, permeia também a percepção do artista acadêmico que não considera o modelo mestiço como possibilidade de estudo. Podemos também falar de um tabu que é inscrito nesse corpo mestiço em representação, que se manifesta dentro da AIBA e fora dela, no campo amplo da circulação da obra de arte e não só no Brasil do século XIX. O fato é que, contraditoriamente, não se enuncia ou se produz um modelo mestiço para fins acadêmicos na Academia Imperial, mesmo quando esse corpo está presente na literatura nacional – muito embora, é de se considerar, que ele seja representado como um corpo degenerado, em geral devido às teorias racistas e eugenistas que permeavam o ambiente intelectual carioca naquele tempo. Especificamente, na AIBA, circulavam também as teorias de Hyppolyte Taine, Professor de História de Arte na *École des Beaux Arts* de Paris. Suas teorias do determinismo social foram assumidas pelos professores-artistas nacionais que excluía o corpo negro por também considerá-lo como corpo degenerado e indigno da arte e,

portanto, não vinculado ao imaginário artístico no espaço acadêmico de produção e difusão de arte. O estudo da figura humana, alicerce e ponto de partida para toda a produção artística no século XIX, se fez com a figura do homem branco e com apenas aquelas duas exceções que conseguimos localizar dentre as mais de sessenta *academias* observadas, de 1860 até 1890 no Museu Dom João VI e das dez academias no Museu Nacional de Belas Artes.

No campo da arte brasileira o corpo mestiço ganha apenas visibilidade com o artista e idealizador da “Semana de Arte Moderna de 22”, Carlos Di Cavalcanti (1897-1976) nos anos 20 do século XX, representando as mulheres mulatas, sensuais, de forte colorido dentro do movimento modernista.

Ainda na aula do modelo vivo, além da raça negra, o corpo indígena é o outro corpo que não aparece nos desenhos da Disciplina na AIBA como elemento didático em sala de aula. Nas pinturas históricas o indígena aparece idealizado e embranquecido, como observaremos nas pinturas *Moema* e *Marabá*. Neste olhar etnográfico o corpo diferente, o corpo do outro, era tabu no currículo da Academia Imperial. Enquanto a literatura do século XIX já buscava constituir corpos tipicamente brasileiros e marcados pelos vários tons da raça, ainda que idealizados pelo romantismo e degenerados por boa parte do realismo, o corpo estudado e legitimado nos desenhos e pinturas dentro da AIBA não apresenta traços e vestígios dessa variedade de raças evocada nos Estatutos de 1855. O corpo sob a marca da raça no ensino artístico brasileiro oitocentista era ainda tabu.

É possível localizar ainda, na AIBA, um outro tabu. É o do estudo a partir do modelo vivo feminino que durante todo século XIX não foi permitido. Com isso, os estudos de corpos femininos só foram executados diante de estátuas de gesso ou a partir de cópias de estampas e gravuras. Exemplos que servem a esse tipo de estudo já mostramos com a *Vênus de Médici*, por Pedro Américo (Fig. 49), e outros desenhos classizante, como os que seguem:



(Fig.63) Não identificada, s.d. *Figura feminina inclinada*, crayon, carvão e giz/ papel, 55 x 72,4 cm, n.º 543, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 64) Jean Audran, *Expression des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées de l'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*. A Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Académie; Hotel Royal des Gobelins avec Privilege du Roy 1727. Figuras da paixão «Admiração» e «Venereção».

O desenho da figura feminina localizado no Arquivo do Museu Dom João VI (Fig. 63) lembra o estilo solene das gravuras de Jean Audran sobre as fisiologias das paixões (Fig.64), isto é, modelos canônicos de expressão das paixões apresentadas na *Academie de Peinture e Sculpture*, Paris em 1668, por Charles Lebrun. De modo geral, os desenhos são representações esquematizadas e estereotipadas das emoções humanas no estilo neoclássico. Entre elas, digamos, as paixões doces e calmas são atribuídas ao gênero feminino. Diga-se de passagem, que essa atribuição ganhou, no final do século XVIII, em virtude da anatomia e fisiologia específicas da mulher, como abordamos na rede da biopolítica dos discursos científicos¹²¹, outra conotação além da dicotomia razão e paixão: é a conotação “ativo versus passivo”, “músculos versus nervos” naturalizando as condições físicas e fisiológicas.¹²² O estudo de alta qualidade no desenho é imitado dessa categorização, segundo os modelos da matriz francesa, e demonstra um corpo feminino mole, macio e sinuoso. A força muscular cede lugar a uma pele de grande sensibilidade, como indicam igualmente os tratados higienistas no final do século XVIII.

Voltamos então à questão do tabu do estudo diante do natural, quer dizer do modelo vivo feminino. Um modelo vivo feminino em sala de aula no século XIX significaria a

¹²¹ Cf. p. 75-77.

¹²² Ver sobre a construção das paixões na diferenciação dos gêneros na Academia francesa até o século XIX: SAINT-ANTOINE, 2003, p. 49-52.

presença efetiva de uma mulher num circuito estritamente masculino. A instituição oficial de arte – e ensino de arte - era um lugar apenas para homens, valores, crenças e conceitos comuns ao universo artístico masculinizado de então. Tanto os artistas quanto os modelos eram homens preocupados com a produção artística em prol de um certo ideal da cultura nacional amplificando os valores da virtude e da civilidade, com forte apelo à masculinidade. Especialmente na era imperial, os valores patrióticos se vincularam incomensuravelmente com o universo masculino e fomentavam a masculinização da cultura (OLIVEIRA, 2004).

A *Academie de Peinture e Sculpture* de Paris tinha o monopólio dos modelos vivos, e nela, como também nas outras escolas da capital francesa, só posavam modelos vivos masculinos; espaço esse que tanto glorificava o corpo masculino como ideal do belo e seus valores universais.¹²³ No Rio de Janeiro, encontramos situação idêntica quanto ao monopólio e sexo do modelo. Porto-alegre, em 1856, confirma isso quando se referiu à figura da Alegoria de Pintura no teto da biblioteca da AIBA, executado por Léon Pallière, artista e ex-aluno da instituição: “aquela obra é somente filha dos auxílios da memória do artista, foi impossível haver um modelo feminino” (AIBA, *Atas da Congregação* de 29 de outubro 1856. Arquivos do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ).

Entretanto, Galvão descobriu que houve um momento aparentemente singular quando um modelo feminino, o primeiro registrado, posou na AIBA em sala de aula. Esse inabitual acontecimento, em 1858, foi comunicado pelo Diretor Tomás Gomes dos Santos¹²⁴ ao Ministro Marquês de Olinda:

Este modelo [vivo do corpo feminino] foi o primeiro que a Academia oferece ao estudo dos artistas brasileiros (...) O dia 10 de maio de 1858 marcará, pois, para as Belas Artes no Brasil, uma época notável (...) Coube-me a ventura de ajudar a V. Exa. na realização deste grande progresso na Academia. (GALVÃO, 1984, p. 71-72).

É de fato admirável que o Diretor da AIBA tenha considerado esse caso um marco, uma “época notável” e de “grande progresso”, demonstrando a possibilidade de continuar com essa inovação de estender a disciplina do Modelo vivo também para o estudo diante do corpo feminino. Dessa maneira, ele abra mão do uso exclusivo do modelo masculino na instituição que marcara os preceitos acadêmicos exaltados no neoclassicismo e de seu culto

¹²³ Os artistas encontravam os modelos femininos nos *ateliers* privados de artistas autônomos ou nas escolas particulares como a Academie Julien e Academie Suíça em Paris.

¹²⁴ Tomás Gomes dos Santos era médico e assumiu a direção após a saída de Porto-alegre recolhendo os frutos da Reforma de 1855. Sua gestão foi de 1857 a 1874 e significou o período de consolidação do ensino artístico com dez exposições gerais e quatro prêmios de viagem para a Europa (FERNANDES, 2001, p. 66).

ao corpo ideal masculino. Apesar do Estatuto de 1855 indicar a “variedade das espécies”, que possibilitava, a princípio, também a presença do modelo vivo feminino em sala de aula, uma vez que não é explicitamente dito que só o masculino é permitido, não encontramos outras indicações dessa situação. Os dois autores Galvão (1959) e Sá, (2004) que comentam esse episódio não indicam outras ocorrências, nem dados sobre essa aula, quem lecionou, se existem ainda desenhos dessa aula com o modelo feminino. Segundo Sá, não havia modelos femininos disponíveis entre os anos 1860 e 1880 só reaparecendo na primeira década do século XX (Ibid., p. 461). Infelizmente não foram encontradas informações sobre a iniciativa, a organização e o andamento desse acontecimento ou possíveis reações posteriores, como também não foram localizados documentos que provam sua continuidade.

O que encontramos é possivelmente um dos trabalhos resultantes desse evento marcante e notável em maio 1858: um desenho da primeira aula do modelo vivo feminino desenhado por Pedro Américo (Fig. 65). O desenho, hoje guardado no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), é assinado por Pedro Américo, datado com maio ou março e infelizmente, no lugar da escrita que indica o ano, o papel se desfaz. Mas entendemos que pela naturalidade da pose e todo cenário se trata de modelo vivo. Como o relatório do Diretor datou a presença do modelo vivo feminino na AIBA em maio de 1858 deduzimos ser o desenho correspondente ao comunicado do Ministro. Os outros desenhos guardados sobre a figura humana na pasta de Pedro Américo no Museu Nacional de Belas Artes são todos também do ano 1858 e são mais um indício que se trata de um conjunto de estudos da figura humana feito pelo então aluno Pedro Américo.

O desenho apresenta um nu de costas sentado, em pose técnica, num cenário de cubos cobertos por tecidos que possibilitam posar o cotovelo esquerdo e a mão direita do modelo. A jovem mulher é branca, sendo impossível visualizar o rosto para preservar a identidade da mulher ao não expor o que era comum no modelo vivo masculino. Entretanto, o rosto é virado e seu cabelo cuidadosamente preso em forma de coroa. Ao lado direito do modelo encontra-se a indicação de um pequeno espelho assumido em várias famosas pinturas de nus femininos como, por exemplo, de Diego Velázquez *Vênus olhando-se ao espelho* (1647-51)¹²⁵. No desenho de Pedro Américo o espelho não assume a função comunicativa de apresentar o rosto espelhado, ele funciona mais como um *decorum* no

¹²⁵ Diego Velázquez, *Vênus olhando-se ao espelho*, óleo/ tela, 122 x 177 cm, National Gallery, Londres.

cenário arranjado para uma mulher. Os tecidos emolduram essa cena protegida da toalete feminina, remetendo às cenas de banho de Ingres.



(Fig. 65) Pedro Américo, *Academia feminina*. carvão e giz/ papel, 71 x 54, Ass. P. Américo, maio, n.6035. MNBA, Rio de Janeiro.

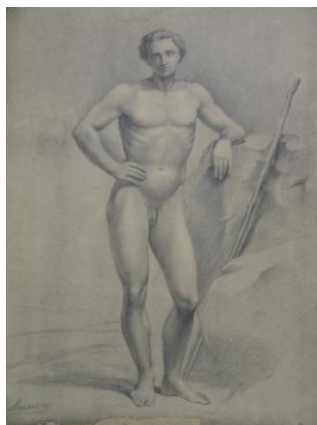
O desenho apresenta um tracejado suave modulando delicadamente as partes do corpo feminino que ficaram à vista: as costas, as nádegas, as pernas, os cabelos enlaçados e os braços. Pedro Américo capta o corpo da mulher anatomicamente correto e o representa com ossos e carne e não de forma mole e lisa como observamos no desenho da figura feminina inclinada anteriormente (Fig.63). Afirmamos que se trata de um estudo diante do modelo vivo. De forma discreta, a pose foi indicada pelo professor – como era procedimento na aula do modelo vivo. A postura de costas e sentada não expunha o rosto, como já dito, mas nem a frente do corpo, preservando do olhar os seios e a genitália.

Os outros desenhos arquivados no MNBA (Fig. 66; 67; 68) do mesmo ano mostram modelos masculinos em poses de frente ou de perfil em ações e gestos articulados, como já observamos – e como era hábito – nos demais estudos até agora analisados. A linha e o tracejado de Pedro Américo observam-se nas *academias* masculinas muito mais fortes e contrastantes do claro-escuro do que na *academia* feminina. A suavidade da linha do corpo feminino se faz presente e ajuda a representar um corpo mais delicado. Podemos constatar que os modelos masculinos e o feminino apresentam-se de forma diferente. Os desenhos

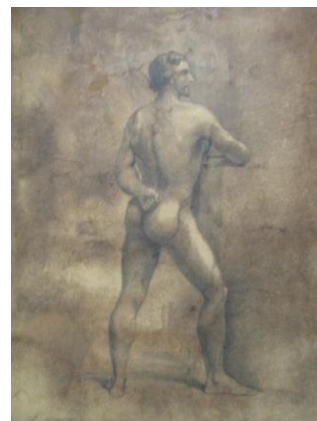
dos três modelos masculinos aqui estão mais direcionados ao observador, enquanto o modelo feminino apresenta-se de costas dentro de um cenário decorado.



(Fig.66) Pedro Américo, *Academia Masculina* (n.º 1), c. 1858, carvão e giz/ papel, 54,8 x 69,3 cm, n.º 6030, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig. 67) Pedro Américo, *Academia masculina* (n.º 4), 1858, carvão, giz/ papel, 71 x 53, 4 cm, n.º 6033, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig. 68) Pedro Américo, *Academia masculina*, 1858, carvão e giz/ papel, 71 x 53,4 cm, n.º 6034, MNBA, Rio de Janeiro.

O acervo consultado das fontes imagéticas do Museu Dom João VI e do MNBA apresenta poucos nus masculinos sentados, e nesse caso geralmente de perfil e quando está de costas, geralmente está em pé. Interpretamos que o modelo feminino, sentado e de costas, recebeu cuidadosamente essa posição técnica mais protegida devido à situação pouco comum na AIBA. Observa-se que o jovem artista Pedro Américo, com 18 anos de idade, capta os corpos de modo diferente no desenho: os corpos masculinos apresentam uma linha mais nítida, como era o convencional nas academias masculinas; já o modelo feminino, com um tracejado mais suave modulando o corpo e delineando menos a epiderme. Observamos um tratamento dos corpos no desenho que remete à questão da linha nítida para o corpo masculino e uma linha fluida para o feminino. Pedro Américo que estava no estágio de aprendizagem aplica no desenho os conceitos teóricos da arte para um corpo *genereficado*, que se materializam no vocabulário diferenciado da linguagem visual.

O achado do desenho a partir do modelo vivo feminino nos possibilita constatar que de fato houve a ocorrência de um modelo feminino na AIBA já em meados do século XIX, e analisar que a situação da apresentação de um modelo feminino foi conduzida com todo

cuidado certamente ciente do *novum* e evitando reclamações de imoralidade por parte da sociedade de modo geral. Esta fonte imagética, que é um bom contraponto à homogeneidade do discurso artístico masculino na instituição de ensino, quebra, ainda, com o tabu mencionado anteriormente e que acompanhou boa parte da história da escola até então. A presença do modelo vivo feminino na Aula do Nu na AIBA, em 1858, interrompeu por um curto momento o padrão acadêmico hegemônico.

Apesar dessa ocasião confirmada de um modelo feminino no espaço estrito da AIBA, a instituição continuou sendo um universo particularmente masculino partindo do princípio da masculinidade hegemônica vinculado, na era imperial, ao nacional e ao patriótico. Ou será que a presença notável teve um impacto mais sustentável? O culto praticado de um corpo masculino sob a doutrina neoclássica ou pelo espírito romântico, ambos na AIBA, em virtude da idealização que mais cedo ou mais tarde se dilui com o advento do movimento realista, é paradigma constante da segunda metade do século XIX no interior da AIBA. Todo ensino é direcionado para objetivar cientificamente o corpo, declará-lo como desafio formal traduzido em representações visuais segundo as regras artísticas.

Já abordamos, no primeiro capítulo, que um dos problemas do corpo na arte está vinculado com a questão da beleza. A beleza, objetivo e desafio artístico, é por sua vez relacionada com o olhar carregado de sensualidade, desde o século XVI. Segundo Mesquita, “o olhar não desloca da forma porque se realiza com a cumplicidade na transgressão de olhar o corpo do outro, erotizando-o” (1991, p. 17). O olhar erotizado é lançado para o corpo feminino uma vez que o sensual, historicamente, é construído em torno desse sexo.¹²⁶ Discutimos já detalhadamente como corpos sinuosos, redondos e sedutores da mulher ocuparam as famosas telas da Renascença até o século XIX. Os corpos apresentam as narrativas eróticas deslocando e, com isso justificando, a nudez feminina, no espaço temporal da mitologia e do exotismo. O fio condutor da narrativa do nu é um tema erótico que ultrapassa todas as modificações e crises da representação do nu, quando ele sofre a transição do *nude* para o *naked* (ZERNER, 2008, p. 130; BROOKS, 1989, p. 16). Porém, constatamos também nas análises sobre o nu masculino em várias obras consagradas da História da Arte, por exemplo, o *David* (Fig. 9) de Donatello que ele – tradicionalmente moldado no heroico e racional – pode escapar dessa inscrição discursiva e transgredir para o

¹²⁶ Vários estudiosos analisam esse fato, embora sob perspectivas teóricas distintas, como discutimos no primeiro capítulo com Ginzburg, Arasse, Brooks, Nochlin e Pollack.

espaço do desejo. Nesse outro lugar o corpo masculino não está isento de significações eróticas e sensuais.

No contexto da academia de arte geral que tanto buscava circunscrever o corpo masculino como objeto artístico, colocando desafios para os alunos-artistas de construir um corpo harmonizado por proporções, medidas e perspectivas, percebe-se, em algumas *academias* observadas no acervo pesquisado, que existiram momentos de transgressão. Uma transgressão muitas vezes sutil, às vezes de modo desvelado, que subverte a coisificação do corpo à sua função pictórica ou que evita a redução a mero objeto de conhecimento.

Considerando que o corpo, seja ele real ou em representação, efetiva sempre uma visão participante e que a execução do próprio trabalho artístico está intrinsecamente ligada à atividade da observação, é possível considerarmos sob uma outra luz a concentração do ensino de arte brasileiro no século XIX à figura humana. O corpo humano, no caso da Academia Imperial, o corpo hegemonicamente masculino, está sempre no foco das observações, numa relação triangular entre artista-aluno, o objeto de arte e o espectador. São as três funções *olhantes*, segundo Foucault (2002, p. 18), que estabelecem as tramas e a relação da cumplicidade. Dessa maneira, o corpo masculino que está no centro das atenções de professores e alunos da AIBA no XIX é ponto crucial dessa visão participante que incorpora uma natureza estética e erótica, porque o erótico está ligado à vida, ao sagrado, ao misticismo, ao êxtase e à morte. Segundo Bataille, o “eroticismo é um aspecto da vida interior do ser humano” (1986, p. 29). Com isso, podemos dizer que o centro do currículo do ensino de arte acadêmica no século XIX foca a sua atenção, o seu olhar, no corpo, signo de vida, mas existe também aí embutido todo um aparelho de desmitificar os efeitos do corpo tentando deserotizá-lo.

Os desenhos encontrados nos acervos do Museu Dom João VI e do MNBA provam que toda a preocupação centrada nas proporções, na anatomia e na idealização não evitam um tom erótico. O desenho de Antonio Araujo de Souza Lobo, *Nu masculino* (1860, nº 319, Fig.51), apesar de altamente idealizado, carrega uma atmosfera erótica de uma virilidade conquistadora, gloriosa e sedutora. Ainda de forma heroica, o nu masculino de Pedro Américo, *Nu masculino* (1858, Fig. 67), evoca uma postura pouco lasciva que se manifesta no olhar e na posição relaxada das mãos no quadril e na pedra.

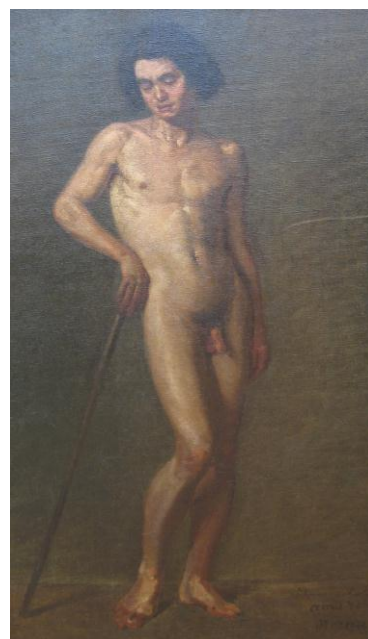


(Fig. 69) Rodolfo Amoedo, *Nu masculino em pé de frente* (academia), 1880, carvão/papel, 64,0 x 49,0 cm, n.º 259, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

O jovem desenhado por Rodolfo Amoedo, *Nu masculino* (1880, Fig. 69), está de pé, na posição de contraponto-movimento no qual recebe, devido ao braço direito girado e a cabeça direcionada também ao lado direito, um momento comunicativo. A expressão do rosto tem um ar sonhador e melancólico. Dessa maneira, Amoedo apresenta um jovem homem num momento sentimental que evoca um aspecto erótico.



(Fig. 59) João Batista da Costa, *Nu masculino de costas*, 1889, óleo/ tela, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



(Fig. 70) João Zeferino da Costa, *Nu masculino de pé com bastão*, 1890, óleo/ tela, n.º 3260, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Como nos desenhos, também nas pinturas, encontramos transgressões que fogem de uma representação “objetivada” do corpo e sublinham a sensualidade do corpo masculino que ganha, pela cor da pele, o *incarnato*, uma presença mais real e tátil nos jogos dos reflexos. A *academia* de João Batista de Costa (Fig. 59) representando um nu masculino de costas, apoiado em cima de cubos e de mãos no quadril, concebe na luminosidade em torno do corpo, uma pose bastante tensionada e provocadora, quase coquete.

Já de modo diferente, o nu de João Zeferino da Costa (Fig. 70), do mesmo ano, representa uma situação mais delicada: o jovem apoiado num bastão, num forte movimento de contraponto que lembra a posição do *David* (Fig. 9) de Donatello - é gracioso e efeminado. Seu olhar para baixo, pensativo, evoca uma atmosfera reservada e fragilizada que mostra uma outra faceta de masculinidade diferente da definida pelo cânone da AIBA oitocentista.

São os exemplos encontrados que indicam transgressões mais nítidas na concepção do nu masculino ocorridas no próprio estabelecimento acadêmico – o que pode sugerir uma certa licença dos próprios professores. Apesar de todo sistema rigoroso vinculado aos valores universais da masculinidade com suas facetas morais e viris, existem corpos em algumas *academias* que se esquivam da linha canônica, parecem “flagrantes de erotização” (MESQUITA, 1991, p. 16) na Academia Imperial e formulam percepções e expressões subjetivas e mais complexas.

Percebeu-se na análise das fontes imagéticas deste capítulo a figura humana como um lugar central, sendo ponto crucial do estudo artístico e dos discursos institucionais na AIBA que visavam, em função da pintura histórica, as ações e os gestos comoventes do ser humano. O ensino acadêmico na AIBA baseada na sua matriz francesa se estabeleceu na seguinte tríade: a primazia do desenho, quer dizer, da linha como elemento racional e tradicional da arte; a supervalorização da figura humana, que é alicerce clássico da narrativa artística desde Leon Battista Alberti, sobretudo o nu masculino, que ganha significações morais e civis nas concepções neoclássicas; e, finalmente, seu fundamento científico, que ancora e controla a variedade do corpo nas ciências naturais. A AIBA englobava e praticava esse baldrame conceitual desde a sua fundação em 1826 até grande parte do século XIX. As máximas neoclássicas da idealização da figura receberam forte respaldo, além da teoria de arte, pela tendência que nos tratados anatômicos.

Pode-se dizer que as duas categorias analíticas estabelecidas nesta tese, o corpo *genereficado* e o corpo dotado de raça, são bastante restritas na concepção neoclássica que elegeu apenas um corpo, o do “homo clausus”, um corpo masculino nitidamente delineado e contornado, parte integrante do modelo burguês, como ideal. Esse é o corpo atemporal sem compromisso com o real que encontramos na maioria dos desenhos e *academias* dos alunos-artistas e candidatos a concursos para vaga de professor. A apropriação, consagração e circulação do corpo emblemático masculino e branco têm como consequência os corpos que são excluídos: o do mestiço, como já apontamos, e o do feminino – embora ainda muito pontualmente perceptível com presença do modelo vivo. O sistema mantém esses seus tabus que, no final do século XIX e no início do século XX, começam a se diluir com a guinada realista que iria permeiar todas as práticas discursivas, como as literárias, científicas e artísticas.

Apesar do sistema rigoroso que constitui esse universo particularmente masculino, em alguns momentos o silêncio dos excluídos foi quebrado. Os valores da racionalidade, da moralidade e civilidade materializadas em corpos fortes, musculosos, treinados e viris, encontraram corpos masculinos, tanto em desenho como nas pinturas, que transgrediram esse padrão, abrindo para visões sobre um corpo masculino erótico e sedutor dada a sua força, bem como a delicadeza na postura, no gesto e na expressão facial.

Apresentam-se facetas da masculinidade que escapam àquela hegemônica enquadrada no sistema de ensino nas academias de arte, como na AIBA durante o século XIX. A homossociabilidade no espaço acadêmico e suas tensões internas com posições e enunciações diferenciadas impedem uma visão homogênea da Academia Imperial e seu ensino artístico em prol do projeto da Nação.

Penso que o corpo composto no universo masculino da Academia é um fenômeno que tende a estar mais vinculado com a rede dos discursos, tanto da biopolítica como a da teoria de arte, do que perpetuado na rede do imaginário no domínio da criação inventiva por ser um corpo produzido como modelo originário da instituição de poder. Não se encontram os corpos fictícios do imaginário brasileiro do Império, como esboçamos no capítulo o imaginário sendo os do índio herói, de uma indígena ágil, de uma mulata sedutora ou uma escrava embranquecida. Mesmo sem adjetivos, esses corpos que significariam os novos tons do corpo da nação brasileira sob a categoria de raça não aparecem. Encontramos na AIBA uma ideia do corpo artístico como objeto que se compôs, que não tem nada em

comum com o imaginário poético, com seus heróis e mitos em construção por ser um modelo apropriado universal. O estudo da figura humana na AIBA, no XIX, se prende no zênite da pirâmide hierárquica: o corpo do homem branco, jovem e bem torneado do modelo hegemônico, independente de momentos pontuais de transgressões e quebras de tabus. Assim, o ensino da AIBA corrobora produzir um corpo no campo visual que é personagem principal do discurso em prol da civilização já que os corpos da alteridade significariam uma perturbação na ordem do discurso. Enquanto o corpo feminino oferece o corpo da pátria, da alegoria geográfica ou da índia a ser colonizada, como veremos em seguida, é o corpo masculino branco civilizado que escreve a história.

Em seguida vamos analisar os corpos artísticos, quer dizer, os corpos compostos na Academia ou em situações similares, que, para além da AIBA, circularam no campo da arte, nas exposições nacionais e internacionais. São os corpos que estão nas telas das famosas pinturas do século XIX. O recorte das pinturas realizará o vínculo com o domínio da produção artística trazendo e expondo os heróis e as heroínas do imaginário brasileiro que não encontramos na produção da AIBA até agora.

Capítulo 4

Corpos imaginados na pintura acadêmica do Segundo Império

O corpo masculino é o alicerce da produção artística da AIBA no Rio de Janeiro. Apropriando-se do modelo clássico francês e suas máximas sobre a arte foi escolhida a figura masculina branca como personagem principal do discurso hegemônico do Império em prol da civilização. Para tanto, a realidade local não podia ser referencial, uma vez que se defrontava com a questão da diversidade racial e da mestiçagem. A AIBA, instituição que controlava a ordem do discurso na elaboração dos símbolos e das representações artísticas visando a um ideal universal, praticou e assegurou o saber sistemático do corpo em desenhos e nas *academias* pintadas na formação dos artistas brasileiros do XIX. Com isso, a aprendizagem da forma do corpo moldou-se nas normas estritamente acadêmicas e idealizadas e garantiu, pelo menos era o que se esperava, a construção de belos corpos artísticos que figurassem a Nação brasileira, sua história e sua arte. É interessante observar que nesse segmento da produção não foi possível encontrar as figuras-chave do imaginário literário do período: os índios idealizados, as mulatas sedutoras e os caboclos do sertão. O ponto de partida para a compreensão e concepção do corpo emblemático dentro do contexto institucional é formado pelo olhar etnográfico e *genereficado* que elege o homem branco como figura ideal e hegemônica excluindo os outros, mulheres, índios e negros. Os tabus, por sua vez, podiam ser transgredidos, apelando ao desejo, à cor da pele e a um modelo feminino, como observamos de forma crescente no fim do século XIX com a guinada realista na pintura.

Neste capítulo o objeto de estudo é o corpo e suas inscrições discursivas nas pinturas acadêmicas dos artistas brasileiros formados pela AIBA e por Escolas de Arte em Paris. Trata-se dos famosos nus da pintura brasileira que oferecem narrativas alegóricas, literárias e da vida moderna. Como já anunciado, são nessas obras que encontramos finalmente as personagens já conhecidas do imaginário literário brasileiro, Moema, Marabá, Iracema, o Tamoio e o caipira do interior. A literatura indianista romântica é fonte inspiradora para os temas dos corpos indígenas em geral, embora sua representação pictórica não necessariamente seja uma tradução literal do texto. Aparência, momento e encenação escolhida na pintura podem divergir da narrativa da poesia ou do romance. Apesar de o

texto literário produzir corpos belos e tácteis a provocar todos os sentidos na imaginação do leitor – são ficções de corpos imateriais. Isso é da natureza da língua, que é sem corpo (*bodyless*) (TRAPP, 2003, p. 26). Nesse sentido, o poeta não precisa se preocupar com os mamilos de *Moema* ou o arranjo ondulante do seu cabelo, não precisa dar informações sobre o quadril largo de *Marabá* ou o torso e as pernas do *Tamoio*. A literatura é um palco de possibilidades estéticas sobre o corpo sublime que se finaliza na mente do leitor, enquanto a pintura com sua materialidade pictórica é uma linguagem corpórea; ela concretiza o belo (ou até o monstruoso) em todos os seus detalhes materiais, sendo palco de discursos do belo e de seus modelos encarnados.¹²⁷ Além da carnalidade da pintura (DIDI-HUBERMANN, 1998), os corpos na obra de arte ainda podem dialogar de modo independente da fonte literária com as iconografias estabelecidas pela história da arte. O repertório iconológico possibilita outras comparações e interpretações para além da fonte literária, ampliando o acesso à concepção do corpo na segunda metade do século XIX no Império brasileiro.

Conteúdo e forma de corpos pictóricos em questão não são direcionados para fins do estudo como no caso dos desenhos nas aulas da AIBA, mas sim para a apreciação do público. Porém, os corpos aqui tratados são obras executadas para serem exibidas nas Exposições Gerais importantes eventos culturais na Corte carioca e, no caso, também no exterior, em mostras internacionais. A circulação dessas obras nos permite pensar sobre sua recepção e consagração (ou negação) pelo campo da arte, das avaliações dos professores da Academia, do mecenato e da crítica de arte na imprensa. Procuramos analisar o processo discursivo em torno desses corpos em representação e destacar as diferentes leituras de seus significados pelo público. Qual corpo a ser mostrado, que corpo era inteligível, qual sua capacidade midiática ao incorporar discursos sobre a arte, nação e gênero? Quais são os corpos que foram aceitos pelo público e definidos como corpos brasileiros?

Ao estudar as representações do corpo na pintura brasileira é possível perceber o maior número de nus femininos do que masculinos, fenômeno observado na produção artística oitocentista em geral, na qual os nus masculinos são ocultados à medida que aumenta a exposição do nu feminino devido ao gosto burguês, como discutimos no primeiro capítulo (Cf. Solomon-Godeau, 1997; FEND, 2003, p. 11). Isso significa que o artista treinado exclusivamente diante do corpo masculino na AIBA teve de mudar para uma produção

¹²⁷ Cf. sobre o sublime e o belo em relação ao corpo: TRAPP, 2003.

artística que se constrói, na maioria das vezes, a partir de corpos femininos com os quais ele se deparou nos *ateliers* parisienses. Com isso, a estada dos acadêmicos no exterior ganhou um significado específico. Primeiramente porque o gênero do nu se constitui para a pintura brasileira principalmente fora do Rio de Janeiro, muito embora a figura humana seja o alicerce do ensino acadêmico na AIBA. A nudez na pintura como gênero foi elaborada num ambiente artístico agitado com ofertas variadas de modelos vivos nos diversos *ateliers* em Paris.

O segundo significado particular da estada no exterior tem a ver com a relação entre modelo vivo e o tema da obra. Os corpos pintados integrados na tríade raça, costume e paisagem presente ativamente na literatura, foram produzidos diante de modelos europeus. Podemos dizer que se trata da mesma relação entre modelo vivo e o corpo como visto para o caso dos desenhos produzidos na AIBA do homem branco diante de um modelo escravo, só que invertido. Esse fato é importante para ressaltar o quanto o corpo em representação é produto da imaginação, da correção e da manipulação da realidade. Quando o artista vai para a Europa o olhar etnográfico sobre o outro adquire ainda uma outra dimensão. A pintura dos nus que busca o tema da brasilidade, produz, diante do modelo vivo europeu na perspectiva etnográfica, um corpo miscigenado ou, sob o olhar topográfico, um corpo tipificado como do interior do Brasil. Lembramos que o olhar é culturalmente branco e civilizado porque os artistas, como os poetas e romancistas, pertencem à elite branca que seleciona os padrões da civilização. A produção brasileira do corpo artístico nos viés etnográfico e topográfico revela as relações de gênero como relação de poder. São os corpos nus, *historicizados* e *genereficados* dos outros, quer dizer dos índios, caboclos e das mulheres, que aparecem no imaginário pictórico. Os nus da pintura oitocentista não indicam apenas uma representação do feminino ou masculino, mas também esta relação de poder entre os termos do que no século XIX se definia como civilizado e não civilizado no processo de construção da civilização e da modernização (SCHWARCZ, 1993).

Quanto aos estilos clássico, romântico e realístico nos quais os nus brasileiros foram pintados, não necessariamente são indicativos das respectivas concepções dos corpos.¹²⁸ O estilo acaba por não explicar particularmente de que modo uma época elabora uma concepção do corpo, uma vez que esse é produzido e anunciado nas dinâmicas das redes

¹²⁸ Arasse considera o estilo na representação do corpo apenas como um dos elementos do conjunto formal (2008, p. 539), cf. p. 23.

discursivas da biopolítica e do simbólico, como vimos anteriormente. Um corpo como objeto artístico só o é com suas preocupações estéticas e significados simbólicos engendrado na rede circular dos discursos científicos regentes que formam a epistême do corpo. Entretanto, a análise estilística tem sua importância porque entendemos que o conteúdo é intrínseco à forma, mas ela não é evidentemente a única categoria identificatória do corpo. Considerando a nudez como indicador da ideia da arte e dos seus limites (MAHON, 2005, p. 29), o nu como narrativa do cotidiano jamais poderia aparecer em formas clássicas. Isso porque as máximas da arte neoclássica não abarcam uma representação do comum, que não atua em nome de uma verdade maior e ideal. Nesse caso o estilo é, sim, dependente da concepção do corpo e marca uma cesura entre as atribuições formais de antes e depois da crise de representação do nu, isto é, do *nude* para o *naked*.

Consequentemente não dividimos as fontes pictóricas em grupos estilísticos (clássico, romântico e realístico), mas sim, devido à diferença da narração do nu, em corporeidades: um conjunto de corpos com a mesma concepção. Primeiro, os corpos cujo pretexto da nudez se baseia num deslocamento espaço-temporal, com uma justificativa alegórica ou literária¹²⁹. E segundo, por narrar a nudez a partir do cotidiano, ou seja, sem pretexto histórico, tal como Brooks chama o nu moderno caracterizado pelo *contradictio in adiecto* (BROOKS, 1989, p. 16, cf. capítulo 1, p. 66).

Analisaremos de forma representativa, como estudo de caso, o primeiro grupo das ficções corpóreas, *A Carioca* (1882, Fig. 71) de Pedro Américo, a *Moema* (1866, Fig. 72) de Vitor Meirelles, a *Marabá* (1883, Fig. 73) de Rodolfo Amoedo e o nu masculino *Ultimo Tamoio* (1883, Fig. 74) de Rodolfo Amoedo. Todos os trabalhos sustentam a nudez num deslocamento espaço-temporal e apresentam traços estilísticos do classicismo, romantismo e realismo. Os dois primeiros estudos de caso, a *Carioca* e a *Moema* serão analisados de forma mais detalhada por serem os primeiros nus pictóricos e constituir os pilares dessa representação oitocentista, inventando a epistême dos corpos imaginados no Brasil e as concepções básicas a partir das quais outros artistas vão se orientar ou diferenciar. No segundo grupo analisaremos *O Derrubador brasileiro* (1879, Fig. 75) e *Descanso do modelo* (1882, Fig. 76) ambos de Almeida Junior, e *Estudo de mulher* (1884, Fig. 77) de Rodolfo Amoedo. Tendo em vista que “a arte tem suas próprias convenções, segue uma curva de desenvolvimento interno, bem como de reação ao mundo exterior” (BURKE, 2004, p. 37)

¹²⁹ Não incluímos a pintura religiosa. Os corpos em tornos de temas religiosos mereciam um estudo particular.

começamos cada estudo de caso com uma descrição daquilo que se vê, que é o ponto de partida para a discussão que desenvolverá os processos performáticos entre a obra, sua percepção e os discursos sobre o corpo.



(Fig.71) Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo/ tela, 205 x 135 cm, MNBA, Rio de Janeiro (primeira versão em 1864).



(Fig.72) Vitor Meirelles, *Moema*, 1866, óleo/ tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo.



(Fig.73) Rodolfo Amoedo, *Marabá*, 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig. 74) Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoio*, 1883, óleo/ tela, 180,3 x 261,3 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig.75) Almeida Júnior, *O Derrubador brasileiro*, 1879, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig.76) Almeida Júnior, *Descanso do Modelo*, 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig.77) Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher, Nu com ventarola*, 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

As fontes escolhidas fazem parte da última Exposição Geral do Império no Rio de Janeiro em 1884, que foi considerada, segundo os críticos da época, um dos momentos fundadores da constituição de uma “Escola Brasileira” de pintura. Isso significa que as representações pictóricas do corpo receberam nesse contexto, fora de outros momentos expositivos, uma marca institucional de consagração e inclusão daquilo que se entende como arte representativa do Império brasileiro.¹³⁰ Evidentemente existem outros nus na pintura brasileira nas retóricas aqui citadas que serão mencionados em situações comparativas e mereceriam análises particulares em futuros estudos. Nosso recorte

¹³⁰ Sobre as Exposições Gerais ver: LEVY 1990; FERNANDES, 2001, p. 282.

problematiza questões particulares do corpo da pintura canônica do gênero nu em relação ao contexto da cultura brasileira e aponta para questões da *performatividade* de práticas discursivas quanto à inclusão ou exclusão de certos corpos sob a marca de gênero e raça.¹³¹

Neste capítulo analisamos fontes pictóricas e as elaborações dos corpos femininos e masculinos imbricados na rede circular dos discursos da história, da arte e da biopolítica tomando com referência analítica as categorias de gênero e de raça. Para esse fim, estabelecemos, a partir de cada obra, relações entre o fazer artístico, as referências de fontes iconográficas da história da arte, a teoria e/ou crítica de arte e os discursos científicos (historiografia, antropologia, anatomia, entre outros) para ponderar o lugar da representação pictórica e suas inculcações na epiderme do corpo e da tela. Essas inscrições discursivas nos corpos acontecem, de acordo com Butler (1993), de forma repetitiva e processual depositando performativamente aquilo que se entende por um corpo feminino ou um masculino, por um corpo belo ou monstruoso, ensaiando no palco das ações simbólicas um corpo da nação em processo de formação. Podemos chamar esse processo de *staging gender*¹³² no qual o corpo, como manifestação material e simbólica, atua em contextos identitários constituídos pela rede biopolítica e pelo imaginário, em que o corpo coletivo formado pela matriz estética é o foco. São sobretudo as referências pictóricas que sintetizam um imaginário poético sobre o corpo – ao lado da literatura e da poesia – inscrevendo traços reconhecíveis e identificáveis pelos indivíduos que integram o que podemos denominar de comunidade brasileira. Desse modo, chamamos as figurações, como coesão mínima, de *corpos brasileiros*, porque eles nascem numa relação referencial com os

¹³¹ Os demais nus da pintura brasileira do recorte temporal serão apresentados no anexo desta tese para possibilitar um panorama visual: (Anexo 1) Vitor Meirelles, *A Bacante*, 1857 - 1858, óleo/ tela, 78 x 97 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 2) Pedro Américo, *A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor*, 1886, óleo/ tela, 260 x 195 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 3) Pedro Américo, *Davi e Abisag*, 1879, óleo/ tela, 172 x 216 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 4) Augusto Rodrigues Duarte, *Atala*, 1878, óleo/ tela, 190 x 244,5 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 5) Zeferino da Costa, *A Pompeiana*, 1879, óleo/ tela, 222 x 122 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 6) José Maria Medeiros, *Iracema*, 1881, óleo/ tela, 168,3 x 255 cm, MNBA, Rio de Janeiro; (Anexo 7) Almeida Júnior, *Depois do Banho*, 1881, óleo/ tela, 200 x 156 cm, Coleção Particular. O nosso recorte não pretende analisar os nus de cunho mitológico ou religioso, mas sim as pinturas que trazem narrativas literárias ou alegóricas da cultura brasileira. A partir da República encontram-se um grande número de nus, por exemplo, de Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernadelli e Eliseu Visconti que merecem um outro estudo.

¹³² *Staging gender* é um conceito recente nos debates sobre o corpo em arte e ciência em relação à questão de gênero. Com ele se pretende realizar o questionamento das categorias da diferenças e da identidade sexual, com atenção às consequências éticas e políticas e, nesse contexto, a discussão do *status* do corpo e de seu *modi representandi*. O corpo é entendido como uma manifestação material e simbólica de agência (*agency*) e sempre localizado num espaço social e cultural. Assim, acontece uma transposição do foco no sujeito performativo para os contextos identitários com os níveis artísticos, políticos e científicos propondo uma imagem de palco (*stage*) onde serão expressos e discutidos esses níveis *no* e *através do* corpo como também sua performance (BRANSTETTER apud GERLACH, 2003, p. 12).

heróis literários do movimento romântico brasileiro num contexto geográfico e cultural marcado pela busca da identificação de um povo, de uma nação. Mesmo que o artista não pretendesse intencionalmente criar um corpo que desse referência à identidade nacional, ele se tornou um corpo-referência do imaginário por ser gerado dentro de concepções vigentes e da matriz estética da cultura brasileira e, em muitos casos, reconhecido e denominado pelo público como corpo do “tipo brasileiro”. Cabe analisar de que maneira as personagens aqui em questão são modeladas por um roteiro cultural, afinal a encenação do gênero (*staging gender*) acontece num momento histórico marcado pela discussão sobre raça, gênero e nação.

Nosso estudo iniciou com uma pergunta principal supondo que o gênero do nu criaria uma narrativa em prol da construção da Nação – um retrato de Brasil inscrito nos corpos de suas personagens ficcionais. Queremos analisar se este gênero da pintura, o nu, que não é a pintura histórica incumbida com a tarefa nacional, oferece leituras ampliadas para além do projeto da construção da Nação. Perguntamos se todos os nus – identificados como corpos imaginados apesar de não terem relação imediata com a realidade – participam deste projeto formulado? Por figurarem na sombra da pintura histórica, eles não precisam necessariamente atender à demanda de um único projeto nacional, entretanto, fazem parte da sua história. A análise do corpo em arte contribui de forma singular para a compreensão das várias facetas das inclusões e exclusões, desejos e rejeições, sonhos e frustrações da cultura brasileira no século XIX em geral e do projeto nacional no espaço acadêmico em específico. Procuramos, então, responder à pergunta sobre o quanto essas pinturas e representações do corpo são lugares de negociações sobre as figuras do índio, a ausência do negro, o caipira e a mulher. Ao trazer o corpo dessas figuras para o campo visual, os artistas produziram iconografias que foram (às vezes apenas posteriormente) abarcadas na construção nacional pelas práticas discursivas da elite imperial. Esta pergunta entende a obra de arte com sua própria dinâmica de estabelecer iconografias pictóricas do nu, representações midiáticas que se referenciam com manifestações oníricas sobre a concepção do humano, da feminilidade e masculinidade, além do projeto da Nação. É a particularidade da fonte imagética e do corpo nu que nos permite visualizar as negociações e possíveis flexibilizações de um aparentemente rigoroso projeto nacional.

4.1 Ficções corpóreas: nus alegóricos e literários em massa pictórica

As ficções corpóreas por pintores brasileiros tiveram, cedo ou tarde, sucesso no sistema oficial da arte imperial, como os excertos da crítica de arte nos informam, e foram produzidas por artistas que passaram pelo ensino acadêmico brasileiro com estadas em instituições acadêmicas na Europa, particularmente em Paris, na *École des Beaux Arts* e Academias particulares como a Julian. Todos os artistas aqui em questão se enquadram nesse contexto específico da produção artística na segunda metade do século XIX na metrópole francesa. Antes de analisar as fontes pictóricas é preciso esclarecer esse ambiente da arte de salão com seus mestres de arte *juste milieu*, *pompier*s e do *style néo-grec*, vertentes artísticas que caracterizam o complexo e diverso campo da arte no qual os artistas-pensionistas encontraram as referências iconográficas para sua representação de um corpo imaginado que formatou o texto visual sobre concepções de corpos imaginados na cultura brasileira.

Para o campo de arte em Paris, Blake (1998) denomina de maneira simplificada a partir das instituições principais, *Academie des Beaux Arts*, *École des Beaux Arts* e *Salon*¹³³, com seus públicos distintos da aristocracia e da burguesia abastada na “Monarquia de Julho” (1830) de Louis Philippe, as três seguintes vertentes: acadêmica, arte *juste milieu*/ oficial e os independentes. A arte acadêmica, cultivada pelo tema nobre, religioso e mitológico do estilo histórico (*style historique*) atende a um gosto francês aristocrático; ao contrário, os independentes, como os artistas românticos, representados por Delacroix, posicionavam-se contra o acabamento fino e a favor das emoções expressas. Os que não atendiam à aristocracia e nem eram independentes pintaram para o público burguês de classe média, de gosto muito heterogêneo: a arte *juste milieu*. Como herdeiros da sensibilidade do século XVIII esse público aprovou uma narrativa mais sensível e anedótica. Assim, a arte *juste*

¹³³ A *Academie* praticava uma arte erudita no estilo histórico da “cultura clássica, assimilação de um corpo de escritos teóricos sobre a arte, que tratavam de temas como a mecânica da narrativa, questões estéticas clássicas sobre ordem, clareza, harmonia, o edificante e o belo, conceitos centrais para as tradições grega e romana” (BLAKE, 1998, p. 61). A *École des Beaux Arts*, a escola do Estado, tinha até 1863 o mesmo antigo currículo vigente desde o século XVIII e sofreu em 1863 uma reforma para maior flexibilização e democratização. Essa Reforma fortemente criticada por Ingres, é, diga-se de passagem, defendida pelo aluno brasileiro da *École*, Pedro Américo, num manifesto-livro. Cf. Machado, 2008, p. 122. O Salão era organizado pela *Academie*, em nome do Estado.

milieu de Horace Vernet (1789-1863) e Paul Delaroche (1797-1856) é considerada a tendência da arte oficial da “Monarquia de Julho” se alimentando no clássico e no romântico com temas mais contemporâneos, mas também históricos, e formando a arte eclética em torno do filósofo Victor Cousin. Os ecléticos acreditavam que o progresso podia ser promovido por um processo que considerasse imparcialmente a validade do conhecimento e dos sistemas de pensamento do passado em uma única síntese nova. “Segundo o ecletismo, qualquer arte que tirasse o “melhor” do classicismo e do romantismo parecia estar fadada a ser superior a ambos” (BLAKE, 1998, p. 63). Dessa maneira, a pintura *juste milieu* ou também o *style troubadour*¹³⁴ eram atraentes às novas classes dominantes com suas altas exigências de autenticidade e popularidade em prol da plasticidade da narração histórica como ficção. A partir da metade do século percebeu-se uma diluição que aproxima a pintura histórica e a de gênero com cenas do cotidiano da vida antiga greco-romana de forma mais anedótica, mas baseada na pesquisa historiográfica e arqueológica feita pelos artistas¹³⁵. Constituiu-se discursivamente através da produção artística e da crítica de arte o novo gênero híbrido de pintura chamado *gênero histórico anedótico*.¹³⁶

Nesse novo gênero foram os chamados artistas *pompieri* a partir dos anos 1850, como Bouguereau, Boulanger e Cabanel, que construíram verdadeiros palcos de pompa e decadência da vida antiga paralelamente aos escritores do romance histórico e do teatro, que elaboraram grandes cenários entre a realidade e a ficção, nos quais os corpos femininos ficavam em primeiro plano. As novas formas de apresentação midiática como os

¹³⁴ Representação de cenas cotidianas da Idade Média e da Renascença na pintura francesa do começo do século XIX. Na segunda metade do século XIX esse interesse sobre a Idade Média aumentou, daí as formas neo góticas em arquitetura de paisagens e a formulação do *gothic novel* ou as personagens de mitologias, como Ossian, que ganharam muita atenção.

¹³⁵ O historicismo do século XIX também se expressa nas artes visuais no amplo objetivo de fazer e vivenciar o passado na busca de encontrar a história real. A arqueologia ordenava os artefatos sob uma perspectiva social-histórica para fazer uma reconstrução do passado e do estilo de vida de antigamente. Os artistas, poetas e músicos fizeram pesquisa de campo para adquirir conhecimentos geográficos, etnográficos e históricos para as representações do passado. (Cf. Kepetzi, 2009, p. 17-21).

¹³⁶ Em francês “tableaux de genre anecdotique”, em alemão “antikisches Genrebild”. Até final dos anos 1860 a clara separação dos gêneros e sua hierarquia rigorosa era critério das reflexões da crítica de arte. A pintura histórica cuidava das ações nobres enquanto a pintura de gênero representava os costumes. Foi a pintura acadêmica a partir dos anos 1840 e 1850 que provocou o fim dos gêneros hierárquicos como instrumento categórico e avaliativo na pintura francesa. Kepetzi analisa em seu recente estudo o processo do deslocamento, da diluição e finalmente do desaparecimento das fronteiras dos diferentes gêneros da pintura até final do século XIX. A autora ressalta que neste processo os artistas do *juste milieu* tiveram importantes contribuições com o novo *gênero histórico anedótico*. Cf. Kepetzi, 2009; Cf. nota 11.

panoramas¹³⁷, dioramas e encenações teatrais influenciaram as estratégias visuais da pintura do *gênero histórico anedótico* da verossimilhança (*vraisemblance*) para verdade (*verité*). As críticas dos Salões avaliavam uma verdade consequente da representação e da conformidade detalhada com a realidade histórica e contemporânea nos vieses de uma narração sentimental e nostálgica, produzindo o efeito do real. Esse novo *gênero histórico anedótico* significava uma fusão e, posteriormente, uma quebra das hierarquias tradicionais dos gêneros artísticos.

Os artistas brasileiros enviados como bolsistas do Império para *ateliers* privados, à *École des Beaux Arts* ou Academia Julian¹³⁸ em Paris, circularam pelo campo da arte oficial e estudaram com os professores da pintura de *gênero histórico anedótico* nas bases dos preceitos acadêmicos (desenho via modelo e cópias dos velhos mestres, estudo de composição e cor, clareza, equilíbrio) e da demanda do gosto pela narrativa muitas vezes lúdica, graciosa ou até erótica.¹³⁹ As referências para os brasileiros não foram os mestres da ainda rigorosa *Academie* e do estilo histórico com seus temas elevados em prol do grande gosto (*grand gout*) francês, mas sim os artistas-professores da pintura de salão que diluíram ao longo da segunda metade do século XIX as hierarquias categóricas dos gêneros de pintura com o novo gênero híbrido. Neste *gênero histórico anedótico*, que cultivava a nudez, as personagens apresentam-se com o *pathos* da pintura histórica, mas a narração é mais leve e anedótica dentro de um cenário rebuscado de detalhes historicizantes da vida antiga com veracidade histórica, valor fundamental para a crítica de arte e as novas exigências do público.

¹³⁷ O panorama especificamente contribui para novos hábitos de ver e é considerado, após a fotografia, como ruptura com a história da pintura. “The panorama’s illusionistic recreation of natural effects, the abolition of this frame and the effect of ‘perspectival relativism’ which nullified a commanding, viewing position (placing the specter ‘within’ the scene, without any external point of visual comparison), embodied a novel relationship between the spectator and the exotic object, demanding a radical revision of viewing dispositions” (LEASK, 1998, p. 173, apud KEPETZIS, 2009, p. 26)

¹³⁸ Sobre os artistas brasileiros na Academia Julian, cf. SIMIONI, 2005. A autora destaca que os alunos frequentaram tanto a EBA como a Academia Julian por seus mestres, com postos de prestígios nos Salões, garantindo uma certa promoção mútua.

¹³⁹ Os artistas brasileiros tiveram acesso e participaram ativamente deste ambiente heterogêneo e dos seus debates polêmicos. Por exemplo, Pedro Américo se engajou na defesa da Reforma da *École de Beaux Arts* contra Ingres no manifesto-livro de 1863, favorecendo o avanço da fotografia e da arte industrial enquanto ele estudou com os célebres artistas-professores dos Salões, autores das famosas *Vênus* e *style néo-grec*. Ele visitou o Salão oficial e o Salão dos Recusados em 1863, altamente comentado pelo público burguês.

Os temas preferidos eram a violência, morte, o flerte, o mercado no estilo neo-grego.¹⁴⁰ Um grupo de artistas do *gênero histórico anedótico* vindo do *atelier* de Paul Delaroche (1797-1856) tratou além, das encenações em estilo neo-grego, de temas variados. As cenas da vida do século XVII, da contemporaneidade ou obras exóticas após as viagens para o Oriente caracterizam a vasta produção desses artistas que foi muito comentada com prós e contras na crítica de arte que influenciava bastante o sucesso junto ao público.¹⁴¹ Ora, era esse contexto dinâmico e, sobretudo, heterogêneo envolvendo artistas, marchands, críticos e instituições num processo tensionado pela modernização, forjou um ambiente propício para o vocabulário visual dos nus brasileiros e os julgava decodificável ou não, processo avaliativo que também aconteceu no Brasil. Esse vocabulário visual que os artistas brasileiros vão unir com narrativas históricas brasileiras para o gênero do nu se alinha profundamente com o novo *gênero histórico anedótico*, que é, segundo Blake, um “produto típico” da sociedade moderna (BLAKE, 1998, p. 64). Com isso, afirmamos que os nus alegóricos e literários dos artistas brasileiros não podem ser lidos como pinturas históricas, mas sim, como obras baseadas neste gênero moderno que atende às condições do mercado com seu gosto pelo historicismo, sensualismo e dramaticismo, como veremos a seguir.

A primeira corporeidade das fontes imagéticas constitui-se por representações alegóricas e literárias na pintura. Esse *modus representandi* do corpo baseia-se na narrativa e no deslocamento espaço-temporal, de modo que a nudez se articula a uma verdade maior, numa outra função representativa. O corpo alegórico (alegoria, no grego, ἀλληγορέω, significa expressar algo de modo diferente) assume a função de um signo como figura estilística que expressa uma coisa ou um valor abstrato, o que nas artes plásticas tradicionalmente pode encarnar uma personificação. Das pinturas brasileiras produzidas no

¹⁴⁰ Exemplos: Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Phryné devant l'Areopage* (*Phryne before the Areopagus*), 1861, óleo/ tela, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle; A morte de Cesar, 1859, óleo/ tela, 215.9 × 368.3 cm, Walters Art Gallery; Theodore Chasserieu (1819-1856), O Tepidarium de Pompeia, 1853, Musée d'Orsay, Paris. O nu *A Pompeiana* de Zeferino de Costa (anexo 5) apresenta este estilo neo-grego e estabelece uma grande proximidade do motivo com o nu *Le coucher der Sapho* de Gleyre (anexo 8).

¹⁴¹ Gérôme em parceria com seu *marchand* Goupil teve grande sucesso financeiro apesar de críticas negativas. Segundo Kepetzis, a obra “Phryne devant l'Areopage” (1861) significa uma provocação ou até vingança do artista contra seus críticos e causou um escândalo calculado que chamou muita atenção tanto dos críticos acadêmicos como dos mais progressistas, por exemplo, Émile Zola. Não se trata da beleza e sua recepção digna, é muito mais um palco que coloca a mulher como objeto do olhar masculino personificando a arte que não é avaliada por critérios sérios, mas pela ingenuidade e desejo dos homens *voyeurs* da crítica de arte, parafraseando assim o gosto do público. Diga-se de passagem, que a figura feminina central é pintada com modelo de uma fotografia de Felix Nadar, fotógrafo moderno e articulador dos impressionistas. Essa informação sobre o uso da fotografia demonstra a circulação dinâmica entre os artistas de várias vertentes. (Kepetzis, 2009, p. 164-171).

recorte temporal estabelecido selecionamos e analisamos a *Carioca* (1882, a primeira versão – hoje desaparecida – é de 1864, Fig. 71) de Pedro Américo (1843-1905) por ser a primeira alegoria brasileira e um documento iconográfico bastante controverso que possibilita estudar as diferentes decodificações pela elite carioca desse corpo em representação.



(Fig.71) Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo/ tela, 205 x 135 cm, MNBA, Rio de Janeiro (primeira versão em 1864, hoje desaparecida)

*A Carioca*¹⁴² (Fig. 71) apresenta uma figura feminina monumental, quase tamanho humano real, sentada em cima de uma pedra coberta com tecido vermelho e branco dentro de uma paisagem. O corpo nu está sentado em meio perfil e a cabeça, como elemento comunicativo, virada frontalmente para fora da pintura. Seus braços estão erguidos e passando pelo cabelo para seu lado esquerdo, de modo que o braço direito cruza seu busto, estabelecendo os mesmos vetores de movimento com sua perna direita. Sua perna esquerda está dobrada, destacando as fortes coxas. O sexo feminino é coberto por um pano dobrado como as antigas esculturas. Seu rosto com olhar firme e expressão serena

¹⁴² *A Carioca* à qual nos referimos é a segunda versão que Pedro Américo executou apenas em 1882. A primeira versão de 1864, hoje desconhecida, foi doada ou vendida ao Imperador da Prússia, Guilherme I e não voltou mais para Brasil. A literatura apresenta dados divergentes sobre a entrega desse quadro. Iniciamos uma busca nos arquivos federais na Alemanha que administram o patrimônio cultural prussiano, porém até agora não foi encontrada uma pista sequer desse quadro. Pedro Américo repetiu a *Carioca* com pequenas alterações segundo a literatura (OLIVEIRA, 2008, p. 455). Será de fundamental importância conhecer a composição e a cor do primeiro quadro, mas, por enquanto, nos contentamos com a segunda versão, considerando que as alterações não mudaram a concepção da alegoria em si.

apresenta olhos grandes e escuros no formato de amêndoas, contornados por sobrancelhas pretas fortes e sublinhados por olheiras escuras, um nariz longo e uma boca pequena e vermelha. Seu cabelo preto contorna suavemente o rosto branco e suas mãos penteiam as longas madeixas, movimento parecido com o levantar do cabelo da iconografia da *Vênus anadyomene*, recém-nascida da água, de Ingres (Fig. 30) e Bouguereau (Fig. 31).¹⁴³ O torso da morena prova de uma presença escultórica como a estátua clássica da *Vênus de Milo*¹⁴⁴. Sobretudo a forte musculatura, especialmente o abdômen, os seios e as coxas lembram formalmente as figuras femininas de mármore do sepulcro na Capela de San Lorenzo dos Médicis, *A Noite* (1526/ 31, Fig. 78), de Michelangelo. Além da referência escultórica, *A Carioca* ganha, pela influência de Michelangelo um traço masculino, uma vez que a anatomia das esculturas femininas de Michelangelo foi esculpida diante de um modelo masculino.



(Fig. 78) Michelangelo Buonarroti, *A noite*, 1526/31, sepulcro de Giuliano de Medici, mármore 194 cm, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Florença.

A força muscular, como já vimos no primeiro capítulo, é reservada tradicionalmente para os corpos masculinos; a suavidade e o redondo das formas, para o corpo feminino.¹⁴⁵ Ao se inspirar na escultura de Michelangelo, Pedro Américo traduz elementos clássicos, no sentido da fonte iconográfica do nu, mas adapta uma anatomia aparentemente mais masculina ao corpo feminino e molda um corpo andrógino, ou melhor, um corpo feminino masculinizado.

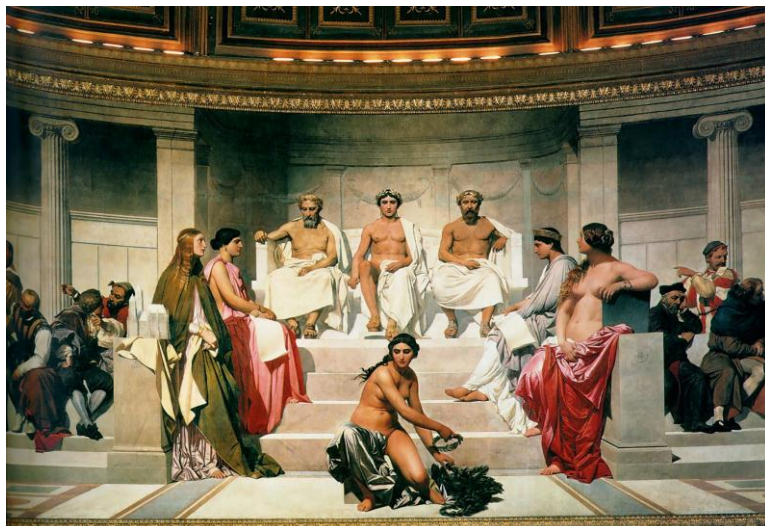
O *incarnato* da pele é branco e de uma pincelada lisa, sólida e idealizada, mas diferente dos corpos lisos, brancos e sem músculos de Ingres. A musculatura da Carioca

¹⁴³ Cf. p. 56.

¹⁴⁴ *Vênus de Milo*, 130-100 a.C., mármore, 2m, Louvre Paris.

¹⁴⁵ Lembra-se que no século XVI, na época de Michelangelo, dominava o “modelo do sexo único” (Laqueur, 2001), que significa que o corpo feminino era apenas uma variação inferior do corpo masculino; daí porque a homologia sexual definia uma diferença de grau e não oposição, como ocorre após o século XVIII.

realça, como todo o corpo, apesar da idealização, uma aparência naturalista. O trato das sombras é feito pelo convencional claro-escuro.¹⁴⁶ A figura da *Carioca* e particularmente a posição dos braços e das pernas pode ter tido um antecedente na figura da Musa, de Paul Delaroche no *Hemicycle* (1837-41, Fig.79), pintura mural na *École des Beaux Arts*, onde Pedro Américo estudou.



(Fig. 79) Paul Delaroche, *L'Hémicycle de l'École des Beaux Arts*, 1836-1841, pintura mural, óleo com encaustica, 390 x 2470 cm, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

O mural de pintura a óleo representa setenta e cinco artistas de todas as épocas numa superfície de 27 metros no Hall do Teatro da *École*. Os três artistas entronados no mural simbolizam a unidade das artes por suas três linguagens e representantes da antiguidade, o arquiteto Phidias, o escultor Ictinus e o pintor Apelles. Em volta deles e a seus pés as musas que regem as artes coroadas com folhas de louro. A figura feminina sob os degraus, sentada de cócoras e com os braços cruzando o peito, tem um gestual que revela toda a relação formal para a *Carioca*. Ela é caracterizada pelo mesmo naturalismo sensual acadêmico, marcado pela presença escultórica, sólida e encarnada. A solidez da pintura era importante critério na pintura *juste milieu*.

¹⁴⁶ O tratamento de claro-escuro com preto é oposto ao de sombra colorida e à massa pictórica, como na obra de Géricault ou Delacroix. Alguns autores buscam aproximar Pedro Américo a esses dois artistas. A partir do livro-manifesto que Pedro Américo escreveu em 1863 a favor da reforma da EBA e contra as posições de Ingres, Machado considera que Pedro Américo era “contra o sistema neoclássico ou de tradição, estando próximo a Géricault, Delacroix e a escola belga e nunca como se divulga na historiografia, estudou com Ingres, nem com Horace Vernet, que faleceria em 1863, nem com Paul Delaroche.” (2008, p. 126). Chamamos atenção para o fato que o posicionamento na política cultural e execução da obra não necessariamente tem congruência literal porque a obra, no caso da *Carioca*, está formalmente mais próxima à pintura de Ingres do que da pintura de Delacroix.

A *Carioca* está situada numa paisagem idealizada com uma atmosfera romântica, apresentando ao fundo uma escura floresta com abertura ótica para uma paisagem de montanhas distantes, pela perspectiva aérea e de céu iluminado, modo composicional muito tradicional da pintura *pastorale*.¹⁴⁷ Ao seu lado direito encontra-se uma ânfora derramando água para o rio que corre aos seus pés, simbolizando o programa da pintura: a alegoria do Rio Carioca, principal fonte de abastecimento da cidade do Rio de Janeiro. Carioca, nomeação dos Índios Tamoios, significa “Casa do homem branco”, devido à construção da casa do Governador Geral Gonçalo Coelho na foz do rio que nasce no Silvestre, descendo pelo bairro Cosme Velho e passando por Laranjeiras e desaguando na Praia do Flamengo. O Rio de Janeiro é o lugar das casas dos homens brancos, os cariocas, daí a morena *Carioca* ser branca. A representação da fonte estabelece uma evidente proximidade com a pintura *A fonte* (1856)¹⁴⁸ de Ingres que apresenta o mesmo atributo: a ânfora derramando água.

Por ser uma alegoria de um lugar, *A Carioca* se enquadra na tradição iconológica das alegorias geográficas que são representadas pela figura feminina, como a América. Podemos observá-la em seu traço etnográfico e atributos típicos sistematicamente agrupados no compêndio de Cesare Ripa (1593). (Fig.80).



(Fig. 80) Cesare Ripa, *Iconologia or moral emblems*, n.º 212 America, 1593. Ed. P. Tempest. London: Benj. Motte, 1709.

¹⁴⁷ Como exemplo, citamos a pintura *Vênus com organista e cúpidos* de Ticiano (1548, anexo 9). Linda Hentschel relaciona a ilusão de profundidade irreal através de composições com aberturas espaciais com a construção do corpo feminino em representação. Ela considera o modelo da perspectiva cônica como um aparelho visual que se posiciona entre observador e imagem, entre seu corpo e o espaço mediático possibilitando uma penetração no espaço através de um olhar a distância. Esse modo de percepção é chamado técnica pornotópica da observação e possibilita uma escopização do desejo, aqui, no caso, do observador masculino que se posiciona não só diante do corpo feminino, mas diante de toda a paisagem como voyeur, assim logrando uma feminização do espaço visual (Hentschel, 2004, p. 199-212).

¹⁴⁸ Jean Auguste Dominique Ingres, *A fonte*, 1856, óleo/ tela, 163 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris (Anexo 10).

O corpo feminino é análogo ao natural, à beleza da paisagem que engloba a própria paisagem, terra e continente, o qual precisa ser cultivado e dominado. Louis Montrose observa que o discurso do descobrimento é fundado numa concepção territorial do corpo feminino e que a imagem específica da América é de um corpo historicizado e *genereficado* (*historied and gendered body*). O corpo historicizado nesse discurso conquistador sintetiza representações de uma narrativa específica, cujos agentes são masculinos e seus objetos femininos, possibilitando a exploração econômica e a dominação geopolítica da terra virgem, terra incógnita para os homens e a conduta dos seus habitantes (1993, p. 182). O discurso visual na gravura de Vesputio (Fig.1) relaciona duas formas retóricas renascentistas, a descoberta e a heráldica, que organizam e controlam seus sujeitos “respectivamente, o corpo da terra e o corpo da Senhora – através de dispositivos, invenção e anatomia” (Ibid., p. 189)¹⁴⁹. Dispositivos, invenção e anatomia precisam ser codificáveis no discurso: Pedro Américo criou um corpo feminino que representa uma alegoria geográfica brasileira, seu dispositivo remete ao lugar de origem, a fonte da cidade do Rio de Janeiro. Sua invenção produziu um corpo feminino branco idealizado que personifica a terra e os cariocas, que são os donos da casa do homem branco. Esse discurso visual é coerente com os discursos sobre a paisagem tropical e o branqueamento das raças, como elaboramos no segundo capítulo. Quanto à anatomia da figura feminina, apresentam-se algumas perturbações na legibilidade do corpo alegórico retratado. A anatomia da *Carioca* remete a um corpo feminino masculinizado por citar a fonte escultórica de Michelangelo. Na boa intenção de o jovem artista citar a arte clássica consagrada, essa materialização do corpo andrógino contradiz as expectativas das formas corporais suaves, redondas e leves, predominantes nos nus femininos oitocentistas.

Não só a plasticidade árdua do corpo, mas também a linha, o contorno fechado e duro da *Carioca* lembram a conotação da linha racional, numa referência ao sujeito contornado e fixo, alusão ao corpo masculino. A encenação da figura em torno da fonte reforça a ideia do feminino alinhado fluidamente e contradiz, no caso da *Carioca*, o corpo esculpido pictoricamente de linhas duras. A metáfora da água está ligada cultural e historicamente desde a antiguidade grega à feminilidade e à sexualidade, por exemplo, Aneaus e Salmacis, no mundo das fadas aquáticas das *Metamorphoses* de Ovídio. A água

¹⁴⁹ Do original: “respectively, the body of the land and the body of the Lady – by means of display, inventory and anatomy” (Tradução livre).

transparente não é captável, mas pelo sentido do tato é perceptível e recebe, assim, uma qualidade tátil que apela a uma percepção sensorial do corpo feminino. A partir do século XVI a água ganhou tons moralizantes e sua qualidade de transparência e mesmo de opacidade encontraram no feminino seu elemento analógico e natural. (FEND, 2003, p. 38).

Nesse sentido, o corpo andrógino, seja pela forte plasticidade muscular, seja pelo contorno nada ondulante e fluido apesar de muita água em volta, não corresponde aos discursos normativos sobre a anatomia de um corpo feminino em representação. Contudo, o corpo historicizado e *genereficado* da *Carioca* no intuito de inventar uma nova personificação alegórica da história e do lugar do poder do Império não se inclui na inteligibilidade dos corpos, o que se revela nas diversas reações contrárias à obra.

Pedro Américo pintou *A Carioca* primeiramente entre 1862 e 1863 durante os estudos na *École des Beaux Arts* em Paris (Cf. Nota 142). Ela foi exposta sob o registro 0047/011 na Exposição Geral da AIBA¹⁵⁰ em 1865, quando abriu suas portas no dia 19 de fevereiro. A obra ganhou a medalha de ouro do evento, o que significa uma primeira crítica positiva realizada pelos professores da AIBA (OLIVEIRA, 2008, p. 455). No dia 5 de março Henrique Fleiuss publicou na *Semana Illustrada* uma caricatura com texto sarcástico a respeito da obra. Uma visitante olhando para a tela, espantada e ofendida, puxa o marido. Ele estava observando curiosamente o nu através de seu pince-nez e ela diz: “Vejam que desaforo! Mandar-me pintar sem ter roupa para vestir!” (Semana Illustrada, 05.03.1865).¹⁵¹ Outra reação à primeira versão da *Carioca* foi a recepção da obra pelo próprio Imperador presenteado com a tela como gesto de agradecimento pelo financiamento dos estudos no exterior do jovem artista. O quadro foi, inicialmente, rejeitado pelo Imperador, pessoalmente ou pelo Mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, por considerá-la licenciosa. Não se sabe a data dessa recusa, se ela aconteceu antes da exposição ou posterior à crítica caricatural na Revista. Essas três reações imediatas mostram as diferentes leituras e decodificações pela elite cultural do Império.

¹⁵⁰ Cf. sobre datas, artistas participantes e obras de 1840-19884 LEVY, 1990.

¹⁵¹ Simioni aponta a dificuldade dos artistas brasileiros que foram para o exterior em conciliar as exigências nacionais na hora de prestar contas diante da Congregação da AIBA e os parâmetros da aprendizagem nos *ateliers* no exterior. Cf. SIMIONI, 2005.

Posterior a esse primeiro momento, o quadro foi doado ou vendido para o Imperador Guilherme I da Prússia. Hoje conhecemos só a segunda versão do artista feito em 1882¹⁵². Descobrimos nas publicações do Salão Caricatural, de Ângelo Agostini, que *A Carioca* deve ter sido ainda exposta em 1872 na Exposição Geral no Rio de Janeiro recebendo a seguinte caricatura (Fig. 81) que permite ter uma ideia da primeira versão sumida.¹⁵³ Outra ocasião de apresentação pública ocorreu na Exposição Universal da Filadélfia em 1876, exposta na presença do Imperador, que inaugurou junto ao Presidente dos EUA a máquina a vapor, ou seja, o quadro acabou representando a arte brasileira no plano internacional.¹⁵⁴



(Fig. 81) Angelo Agostini, *A Carioca no Salão caricatural* 1872, *O Mosquito*, 1872, ano IV, n.º 146, Rio de Janeiro.

¹⁵² Segundo Schwarzc, que baseia sua tese nos dados de Heitor Lyra, a *Carioca* foi recusada e então comprada pelo rei da Prússia (SCHWARCZ, 2004, 2. vol. Caderno cor). Segundo o primeiro biógrafo, Guimarães Jr, o quadro permaneceu até 1871 no *atelier* do artista (GUIMARÃES Jr., 1871, p. 57), seja aqui, ou seja na Europa, não fica claro. De acordo com Oliveira, a tela foi para Florença e despertou o interesse do Imperador prussiano sendo adquirida alguns anos depois. (OLIVEIRA, 2008, p. 455). As informações sobre a proveniência da obra são muito contraditórias, com dados diferentes quanto às críticas e condenações, que a literatura científica sobre esse quadro não problematiza. Nosso estudo chama atenção para essa variedade de dados e sequências diversas, embora não tenha podido – devido ao foco da pesquisa – realizar uma nova pesquisa para resolver essa discrepância, apenas sinalizando esse problema. As críticas posteriores aos anos 1880, por exemplo, de Gonzaga-Duque, já se referem à segunda versão da *Carioca* de 1882, similar à primeira e que foi incluída na grande exposição geral de 1884. Cf. também nota 142.

¹⁵³ Essa caricatura representa uma leitura crítica da primeira versão da *Carioca* desaparecida. Será que a figura feminina estava tocando flauta transversal na pintura de Pedro Américo ou se trata de uma brincadeira do crítico? Numa outra caricatura da *Carioca* de Agostini devido à exposição da segunda versão do nu de 1884, ele repetiu o mesmo motivo da figura feminina tocando flauta transversal na floresta. (Cf. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n.º 390, p. 4) Nas relações das obras apresentadas nas Exposições Gerais no Império por Levy, a *Carioca* não é alistada na data de 1872. (LEVY, 1990).

¹⁵⁴ Também expostas nesta exposição internacional foram as esculturas indianistas de R. Bernadelli “Saudades da tribo” e “À espreita” (SILVA, 2007, p. 65) em conjunto à poesia de Sousândrade. Supomos que a ida da obra para a Prússia deve ter acontecido após das mostras oficiais, quer dizer, após de 1876.

Olharemos mais detidamente para as reações do primeiro momento, desde que a tela chegou da França, porque as reações nos indicam elementos sobre o imaginário do corpo na década de 60 do século XIX. Seguindo o objetivo deste capítulo perguntamos: qual tipo de corpo era inteligível e por que A Carioca não foi inteligível naquela ordem do discurso?

Com a atribuição da medalha de ouro, o quadro recebeu alto reconhecimento pela instituição acadêmica. Os membros do júri conseguiram identificar as leituras e os diálogos estabelecidos com outros artistas e obras da História da Arte inscritos no corpo da *Carioca* e na sua paisagem. Eles encontraram as fontes na arte clássica do nu feminino como beleza ideal, as alusões à escultura expressiva de Michelangelo, as relações iconográficas da fonte com Ingres, a composição convencional da paisagem de uma pintura pastoral, a atmosfera romântica da escura floresta e até a inspiração do naturalismo sensual, idealizado nos modos e nos vestimentas da Antiguidade como era, em geral, o fazer artístico na pintura *juste milieu* e *pompier* e, em particular, da pintura mural de Delaroche.¹⁵⁵ A avaliação do Diretor da AIBA, Tomás Gomes dos Santos, comprova esse reconhecimento de forma especial ao considerar que o tipo de beleza do quadro não era uma reprodução das ninfas gregas mas sim, uma beleza nobre das patricias brasileiras:

Na *Carioca* do Sr. Pedro Américo, a figura é modelada com perfeição. Falta-lhe, na verdade, a beleza tradicional da arte antiga. E bem fez o pintor, em meu conceito, abstendo-se dessa fácil reprodução. Violentar a ninfa grega, exilando-a dos vales da Arcádia para as florestas e fontes da Guanabara, seria ato de pouco critério. O Sr. Américo, em que despontam primorosas qualidades de gosto e engenho, não podia cometer tal erro. A ninfa da *Carioca* é brasileira, e sua beleza, a das nossas patricias. Toda execução do painel é firme e larga, o colorido cheio de vigor. (apud FREIRE, 1916)

Os professores devem ter observado o diálogo entre as várias fontes eruditas para uni-las na caracterização de uma alegoria brasileira, método eclético que não cria uma oposição entre o verdadeiro e o falso, como no sistema dialético, mas, ao estudar os diferentes sistemas da arte, história e filosofia, propõe uma síntese. Assim pensava Victor Cousin, filósofo eclético e muito reconhecido pelo ambiente acadêmico e político nos anos

¹⁵⁵ Guimarães Jr. compara o rosto da *Carioca* “aquela boca suave e aquela melancólica fronte” (GUIMARÃES, 1871, p. 54) com a pintura “Cabeça de Anjo” de Paul Delaroche, ou seja, os contemporâneos viam uma relação com o artista francês que era referência conhecida. Para Manuel Araujo Porto-alegre Paul Delaroche era um dos artistas-professores referenciais para quem o Diretor da AIBA mandou o bolsista Vitor Meirelles estudar em 1857. Infelizmente Delaroche faleceu antes.

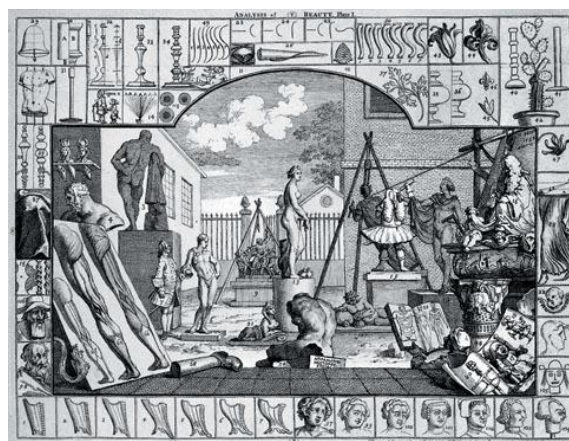
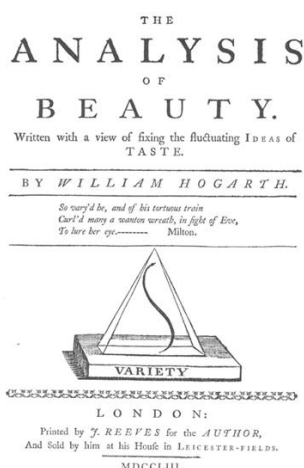
1840 a 1860 e que Pedro Américo leu e estudou provavelmente na Sorbonne. Com o prêmio, os professores da AIBA aprovaram um novo corpo alegórico da Nação que nasce de uma síntese entre a cultura clássica e a geografia do Rio de Janeiro.

Já a crítica de arte em 1865 foi avessa a esse corpo despido comentando a reação dos visitantes diante da obra. O foco da crítica é o erotismo revelado dadas as noções de moralidade da época, uma vez que as justificativas da narração alegórica não conseguiram minimizar a nudez monumental tendo em vista que ela não foi aceita ou não foi entendida. A imagem inventada por Pedro Américo nos vieses da alegoria geográfica e das fontes artísticas antigas e contemporâneas não forneceu um deslocamento espaço-temporal suficiente para suportar essa nudez plástica. A força visual da pintura oferecendo uma concretude corpórea extrapolou o limite moral que a literatura ainda sustentava por não visualizar o corpo plasticamente. O forte naturalismo sensual, ainda de forma idealizada nos moldes clássicos, foi percebido como uma presença realista para os contemporâneos: “a pele amorenada e rica de um sangue virgem e os deliciosos membros da soberba criatura” e o rosto perfeito e realístico, conforme a avaliação do biógrafo, seis anos após a polêmica (GUIMARÃES, Jr. 1871, p. 54).¹⁵⁶

Além do mais, a própria nudez se apresentou de uma maneira fora do convencional para o nu feminino devido à presença da carne dura e da musculatura forte, sem curvas sinuosas e leves. O caráter andrógino do corpo feminino da *Carioca* não correspondia aos discursos vigentes que inscreveram uma clara diferença dos sexos na anatomia e na superfície epidérmica do retratado durante o século XIX. O discurso biológico constitui a especificidade do corpo feminino a partir de sua fisiologia e anatomia, ou seja, tamanho, forma, volume ou peso de ossos, órgãos, nervos e músculos menores, frágeis e delicados evidenciavam a função natural da mulher, a maternidade e sua diferença do corpo masculino e da própria noção de masculinidade. (MARTINS, 2004, p. 32). A diferença biológica, dado irredutível da natureza, não só marcou o corpo feminino, mas também foi argumento básico para a organização da vida social e moral da sociedade oitocentista. A biologia e a antropologia específicas do feminino (“weibliche Sonderanthropologie” HONEGGER, 1996, p. 126) caminham, desde o século XVIII, junto com a história do belo sexo,

¹⁵⁶ Machado enfatiza que, segundo o biógrafo, o rosto da Carioca foi feito a partir da fotografia da esposa de um funcionário do consulado brasileiro em Paris cujo realismo e perfeição na pintura foram destacados (MACHADO, 2008, p. 129).

desenvolvendo uma estética do corpo feminino e criando um mito do belo sexo que é vinculado à corporalidade diferente da mulher (TRAPP, 2003, p. 33). Trapp mostra no seu estudo “O belo homem – sobre a estética de um corpo impossível”, de que maneira a partir da definição do belo como conceito dinâmico no plano discursivo, histórico e de gênero, os discursos da estética e de gênero se entrelaçam. Resumidamente, a ordem do discurso atribui o belo ao feminino, já que a matéria, desde a filosofia grega, é feminina, e o sublime é masculino. O sublime moderno, dimensão acima da natureza, anda paralelamente com a evolução do sujeito racional, esse evidentemente masculino. De acordo com Trapp, até nossos dias a linguagem e as imagens da beleza envolvem uma metáfora do feminino que se fixou na estética do sexo binário junto ao modelo de dois sexos na transição do século XVIII.¹⁵⁷ No já mencionado tratado “The Analysis of Beauty” (1753) de William Hogarth, desenvolve-se a fórmula estética da “linha da beleza e da graça” (Fig. 82).¹⁵⁸



(Fig. 82) William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Frontispício, London: Printed by John Reeves for the Author, 1753.

O emblema da beleza é a linha sinuosa, vinculada ao contorno da perna de Vênus, que também é associada à metáfora da serpente. Nesse sentido, as produções artísticas do

¹⁵⁷ Dürer nos seus quatro livros de proporções humanas inclui o corpo feminino pela primeira vez como sujeito nas reflexões sobre o corpo humano, constituindo assim o corpo feminino como objeto de estudo. Mas ele não menciona a mulher como belo sexo já que o homem se destaca por uma beleza ideal no sentido religioso, Jesus Cristo como Apolo e a Virgem Maria substituindo a Vênus - mulher mais bela (DÜRER, 1989, p. 149). A superioridade do masculino aqui ainda atende ao modelo do sexo único (Laqueur, 2001) que considera o homem como ideal e medida universal.

¹⁵⁸ Do original: “line of beauty and grace” (Tradução livre) Cf. também p. 154 no capítulo 3.

século XIX continuaram citando, repetindo e assim inscrevendo pela *performatividade* das práticas discursivas, a curva sinuosa no corpo feminino como a ordem do corpo belo legitimado, de modo que todas as Vênus, Odaliscas, Bacantes e outras mulheres dos gêneros da pintura histórica, mitológica e dos gêneros anedóticos carregam esse código formal, até os polêmicos nus femininos de Gustave Courbet seguem o código do corpo sinuoso. A *Carioca* não. A beleza dela é masculinizada, caráter andrógino que não cabe na ordem do discurso da incomensurabilidade dos sexos do século XIX, um critério possível pela crítica e pelos observadores que se incomodaram com a encenação de gênero produzida por Pedro Américo, por ser um palco ambíguo.

A terceira reação à tela da *Carioca*, ou de Dom Pedro II pessoalmente, ou do seu representante, marca uma clara recusa nos anos 60 que já em meados dos anos 70 foi revidado com a apresentação da *Carioca* na Exposição Universal em Filadélfia. No momento da sua apresentação, 1864 ou 1865, a Casa Imperial a julgou indigna para a coleção imperial. Mais uma vez a proposta de uma alegoria inovadora para o Brasil não foi entendida. Os corpos vinculados às questões da Nação, da terra e de seu povo que circulavam pelo imaginário brasileiro eram até então os corpos indígenas da literatura, circulando desde os anos 1840 até final dos 1880. A *Carioca* não tinha nenhuma semelhança com os corpos indígenas descritos pela estética da oralidade do romantismo (SANTA'ANNA, 1984, p. 18) configurando literariamente o imaginário erótico da época e assumindo um papel decisivo na formulação da memória. Ela lembra muito mais o mito da “Moura encantada” do que a transposição dessa figura para o corpo estereotipado da índia brasileira. Segundo Gilberto Freyre:

O longo contato com os sarrecenos deixara idealizada entre os portugueses a figura da “moura encantada” tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual, sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas, que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos no Brasil” (Freyre, 1961, p. 12).

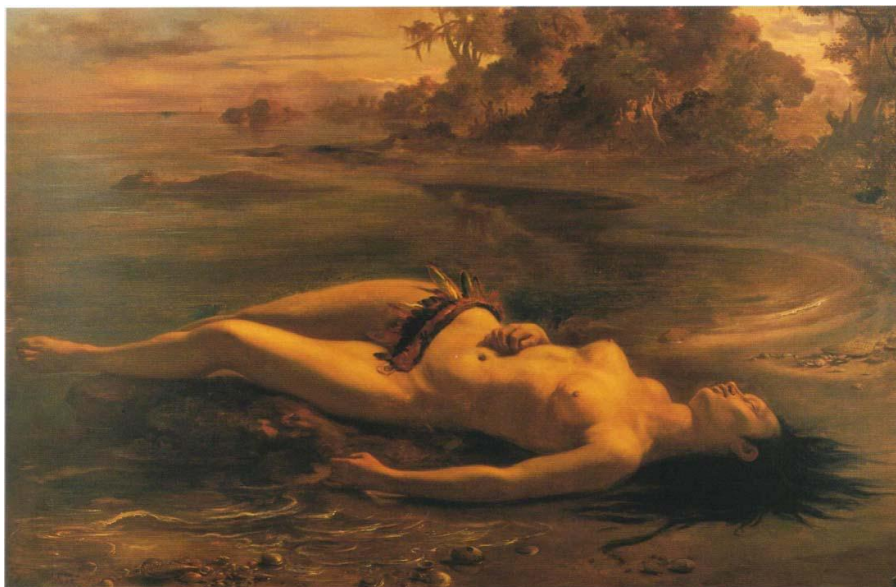
Essa descrição da moura cabe muito bem à *Carioca*, à pose, à ocupação com os cabelos, às águas e florestas escuras, já que Pedro Américo não adaptou a alegoria para os termos brasileiros com o corpo indígena mas sim, criou uma imagem literal da moura encantada dos portugueses, “raiz internacional para o mito da mulata” (Ibid.). O imaginário literário brasileiro “restringiu” a representação ao corpo indígena, figura central do mito fundador. As figuras de Isaura ou de Carolina, corpos mestiços vinculados à vida urbana são

descritos por sua sensualidade, mas não foram despidos. A nudez estava reservada para o corpo do índio. Parece que a solução de Pedro Américo, que não era o conhecido e circulado corpo indígena, não foi entendida. Mais uma vez o biógrafo de Pedro Américo anotou que as “tolas presunções e programa estritamente falso da escola brasileira, cujas extravagantes representações na pintura se resumiam em florestas virgens e a nudez dos índios do período colonial” (GUIMARÃES, 1871, p. 52). Apesar do tom defensivo a favor de seu biografado, a fala de Guimarães revela que o foco do projeto político-cultural do Império estava restritamente concentrado na paisagem tropical e no indígena, cuja nudez não causava constrangimento por ser um ideal romântico da alteridade pertencendo a uma imagem do passado anterior à civilização. Sem ser decifrado como alegoria que garantisse a relação homogênea entre a representação e o observador-fruidor, segundo Ginzburg (1989), a representação não é elevada para o alto. A presente relação dessas duas realidades, da imagem e do observador, foi percebida como heterogênea, voltada para o baixo, o cômico ou o vulgar, portanto, criticada como licenciosa. O programa visual alegórico da *Carioca* não se encaixava nas práticas artísticas e literárias em prol da construção da Nação no que diz respeito a uma personificação da cultura brasileira. A contribuição em prol de uma nova formulação contemporânea eclética não foi aceita pela própria casa imperial.

Indicamos que posteriormente, em meados dos anos 1870 e 1880, a fixidez do projeto romântico em torno do corpo indígena perdeu sua predominância, uma vez que as teorias científicas em voga, particularmente as evolucionistas, acabaram com o encanto do índio. A diluição do mito do bom selvagem como símbolo de outros tempos forjou o espaço para outras figuras correspondentes às correntes mais progressivas e defensoras da indústria e do trabalho livre (BOSI, 1992, p. 246-7). A presença da *Carioca* na Exposição Universal em Filadélfia em 1876 é o primeiro sinal de que ela foi incorporada ao repertório visual representando a arte do Império brasileiro. O segundo sinal acontece quando Pedro Américo a repintou, em 1882, versão que conhecemos hoje. Ela foi incluída e consagrada na exposição geral da “Escola Brasileira” em 1884. Isso significa que o processo das práticas discursivas tornou outras abordagens conceituais aceitáveis considerando-as “modernas” e “civilizadas”. Desse modo, *A Carioca* representa um corpo fictício que foi, após acaloradas polêmicas, incluída e inteligível para o imaginário brasileiro.

O primeiro corpo literário a tratarmos aqui, foi pintado por Vitor Meirelles e exposto na Exposição de 1866, apenas um ano após a exposição e a recusa da *Carioca*. O catálogo da Exposição refere-se à obra *Moema* (1866, Fig. 72)¹⁵⁹, com uma descrição particular ao lado do seu registro 0069/ 012:

Louca de amor e de ciúme a bela Moema seguira o nado o escalor em que Diogo Álvares Correa, O Caramuru, com a célebre Paraguaçu se havia dirigido para o navio normando que os devia transportar à Europa e que aportara casualmente às praias inóspitas da Bahia, pelo meado do século XVI. Tendo exprobadado a Diogo sua ingratidão, agarrada ao leme do navio, ela perdido o alento, desaparecera nas águas. O artista a representa morta sobre a praia. Vê-se ao longo os selvagens que procurem o cadáver (Catálogo 1866 apud LEVY, 1990).



(Fig.72) Vitor Meirelles, *Moema*, 1866, óleo/ tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo.

Título e descrição remetem a figura indígena à personagem do poema indianista “O Caramuru”, escrito no século XVIII pelo frei Santa Rita Durão (publicação na Europa em 1781). Dessa epopeia nacional em dez cantos, que relata a história e o encontro amoroso do português Diogo Alvares Correa, naufragado na costa da Bahia, e a índia Paraguaçu, Vitor

¹⁵⁹ *Moema* foi exposta ainda na II Exposição Nacional de produtos em outubro de 1866. Sobre a proveniência do quadro cf. MIYOSHI, 2010, p. 17-20.

Meireles selecionou para sua tela, que não era encomendada, o episódio trágico de Moema no canto VI, que realça a dramaticidade da nadadora.¹⁶⁰

XXXVI

É fama então que a multidão formosa
Das Damas, que Diogo pertendiam,
Vendo avançar-se a nau na via undosa,
E que a esperança de o alcançar perdiam:
Entre as ondas com ânsia furiosa
Nadando o Esposo pelo mar seguiam,
E nem tanta água que flutua vaga
O ardor que o peito tem, banhando apaga.

XXXVII

Copiosa multidão da nau Francesa
Corre a ver o espetáculo assombrada;
E ignorando a ocasião da estranha empresa,
Pasma da turba feminina, que nada:
Uma, que às mais precede em gentileza,
Não vinha menos bela, do que irada:
Era Moema, que de inveja geme,
E já vizinha à nau se apegava ao leme.

XXXVIII

Bárbaro (a bela diz) Tigre, e não homem...
Porém o Tigre por cruel que breme,
Acha forças amor, que enfim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teu engano;
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
Que é favor, dado a tempo, um desengano:
Porém deixando o coração cativo
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugiste-me, traidor, e desta sorte
Paga meu fino amor tão crua morte?

XL

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora:
Por serva, por escrava te seguira,
Se não temera de chamar Senhora
A vil Paraguaçu, que sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia, e feia.

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as falsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

XLIII

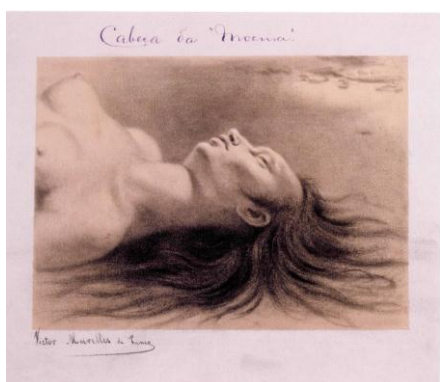
Choraram da Bahia as Ninfas belas,
Que nadando a Moema acompanhavam;
E vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam:
Nem pode o claro Herói sem pena vê-las,
Com tantas provas, que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema.

A encenação envidada pelo poeta apresenta uma Moema invejosa, rebelde, que luta por seu amor e está cega de paixão, como também indica vagamente uma bela mulher sem detalhes fisionômicos numa situação intensa e comovente, cujo belo corpo se dissolve

¹⁶⁰ DURÃO, Santa Rita. Caramuru. Poema épico. In: MINISTÉRIO DA CULTURA, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, CARAMURU: POEMA ÉPICO, disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000099.pdf>>. Acesso em: 10/01/2011.

finalmente nas águas. De que maneira Vitor Meireles resolveu, a partir desse roteiro dramático e dessas poucas indicações sobre o corpo da heroína, elaborar um ícone do corpo feminino brasileiro que se tornou personagem autônomo do texto? Meireles produz um corpo concreto materializado em massa pictórica, critério particular da linguagem que a literatura não alcança. Para o seu objetivo, o artista inventa um corpo que dialoga com o imaginário iconográfico dos nus e das mulheres mortas do século XIX.

“Moema é morta”¹⁶¹, deitada de costas na praia, numa baía larga e curvilínea com vegetação em volta. O sinuoso corpo nu monumental na areia ainda é circunscrito por leves ondas do mar, o quadril e as pernas elevadas acima de um rochedo provocando uma leve torsão do corpo numa forma que lembra a sinuosa “linha da beleza”. Um braço está no raso da água e outro em cima da barriga e um cinto de plumas cobre seu sexo. Lançada à terra os cabelos estão espalhados cenograficamente e se misturam com a água e a areia formando uma auréola preta. O desenho à lápis mostra o cuidado e o preparo com a composição do cabelo. (Fig. 83)



(Fig. 83) Victor Meirelles, *Cabeça da Moema*, 1866, lápis/ papel, 18,1 x 23,2 cm, VM 002 Doc 0011.1-2, Acervo Museu Imperial, Petrópolis.

Com os olhos fechados, o rosto de Moema com suave impressão ilumina e realça os traços exóticos da boca. O corpo igual à estátua clássica da Vênus recebe luzes nos seios, na

¹⁶¹ A recente tese “Moema é morta” de Alexander Miyoshi (2010) levanta um detalhado estudo da constituição da figura de *Moema* como autônoma à crítica literária, musical e artística desde a epopeia de Santa Rita Durão até metade do século XIX em que se estabelece sua autonomia como personagem. Publicações como “O Plutarco brasileiro” (1848, 1857) por João Manuel Pereira da Silva, “O Caramurú perante a História” (1848) de Varnhagen e “Brasileiras celebres” (1862) por Joaquim Norberto contribuíram para o relevo do episódio singular da Moema na epopeia. (Cf. Miyoshi, 2010, p. 33-40). Segundo o autor, o impacto sobre a personagem Moema na literatura como figura de destaque se entende no contexto do gosto de temas exóticos em atmosfera romântica como *Paul et Virginie* (1788), *Atala* (1801), *René* (1802), *Les Natchez* (1826), *The Pioneers* (1823) e *The Last of the Mohicans* (1826), obras de sucesso imediato em vários países, traduzidas para diversos idiomas, que concorreram à demanda pela especificidade literária a cada língua, raça ou nação” (Ibid., p. 34).

barriga e nas coxas enfatizando os atributos da feminilidade. A índia embranquecida tem um *incarnato* amarelado refletindo os raios do por do sol a envolver todo o cenário numa atmosfera silenciosa.



(Fig.84) Victor Meirelles, *Moema* (detalhe), 1866, óleo/ tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo.

No fundo e diante da mata, os dois grupos de índios, um perto da linha da terra fazendo sinal para o barco e o outro direcionado para o cadáver de Moema, são elementos narrativos que não existem na fonte literária do *Caramuru*.¹⁶² Num outro estudo preparatório se constata uma mudança na concepção composicional do pintor. Em comparação, o desenho preparatório da *Moema* (Fig. 85), deitada, mas virada de costas para o observador, apresenta um grupo destacado de figuras no fundo em plena ação.



(Fig. 85) Victor Meirelles, *Moema* (desenho preparatório), lápis/ papel, 15,4 x 21,2 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

¹⁶² O catálogo da Exposição comenta a presença dos “selvagens” no fundo da tela buscando a morta, mas como Miyoshi menciona, este elemento narrativo ficou desaparecido nas interpretações da tela até agora. (MIYOSHI, 2010, p. 86).

Na obra final o grupo de índios, apesar de um deles figurar no eixo vertical no meio da composição, foi mais para o fundo, quase invisível, e o corpo de Moema foi virado de forma comunicável para a frente com o busto e rosto visíveis para o observador. Essa mudança na composição é importante para nossa análise porque Meireles resolveu diminuir a ação narrativa dentro da paisagem e focar a representação do corpo de *Moema*. Com isso, a cena final da pintura, inexistente na epopeia, muda de conotação. Miyoshi interpreta essa diferença de seguinte forma:

No épico, Moema era digna de pena e misericórdia; não podia interpor-se à união de Diogo e Paraguaçu, por isso perdera-se nas águas. Na pintura, por outro lado, Moema pode ser vista como uma injustiçada, cujo corpo, ao contrário do destino dado na epopéia, não desapareceu. Da poesia ao quadro houve ainda uma mudança fundamental: o exagero arrebatado deu lugar à contenção equilibrada (MIYOSHI, 2010, p. 85).

Constatamos que o corpo encarna completamente a narrativa, os índios no fundo apenas fazem alusão ao momento dramático do naufrágio; e a paisagem tropical no crepúsculo com cores opacas como moldura do cadáver lembram o temperamento poético atribuído ao índio, triste e melancólico, desde o Resumo da “História do Brasil” de Ferdinand Denis. (DENIS apud CANDIDO, 1971, p. 324-325).

O corpo indígena aqui se encontra emoldurado na tríade raça – paisagem – costume narrado pelas lentes de gênero tal como o encontramos no imaginário literário. Nesse, o índio adentrou como “elemento estético-político do imperativo patriótico. Sua entrada como sinédoque do espírito brasileiro constituiu-o em objeto simbólico capaz de outorgar identidade, memória e linhagem.” (CARIZZO, 2001, p. 101). Na pintura *A primeira missa* (1860)¹⁶³, que antecede *Moema*, Meireles criou esses corpos estético-políticos no intuito de desenhar o encontro harmonioso entre portugueses e índios marcando o origem da História do Brasil. Corpos indígenas, na perspectiva do discurso histórico e etnográfico, marcados pela inferioridade racial, pelos costumes selvagens, mas ambigualmente heroicos e encenados numa paisagem iluminada e colorida; multidões de corpos que formam o corpo da história nacional a vir a ser. Na *Moema* Meireles esboça um corpo indígena com diferentes conotações no que diz respeito a um corpo estético-político. Com escassa referência à narrativa histórica, mas enfatizando uma ação nobre e solene, o discurso é cristalizado no monumento corpóreo: o corpo resume e diz tudo. Ele é embranquecido,

¹⁶³ Victor Meirelles de Lima, *A Primeira Missa no Brasil*, 1860, óleo/ tela, 268 x 356 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

portanto, adequado à ideia de miscigenação e do branqueamento das raças. A idealização do branco e das formas clássicas do corpo feminino, alongado, esbelto, em carne e osso, segue os códigos do corpo feminino como forma ideal de beleza, consequentemente da arte, lembrando ainda uma Vênus no mar. *Moema* porta a sensualidade e o exótico não de uma deusa, mas de uma índia. A lubricidade de sua pele ainda ganha força pela relação imbricada do corpo feminino com a paisagem em geral e com a água em particular. No caso da *Moema*, o artista vincula o corpo feminino formalmente com a onda e a diluição da forma e evita um contorno duro, diferente do da *Carioca* de Pedro Américo. O corpo pouco liso se mescla com seu entorno, como, por exemplo, nas coxas da índia que se diluem com a água. Mulher vinculada à natureza, ela se torna parte da paisagem. Enquanto uma Vênus emerge e nasce da água, a *Moema* afogada e lançada à água retorna, sendo absorvida pela terra-praia. A leve inclinação do quadril na mesma direção da cabeça provoca a impressão de que *Moema* está deslizando e afundando na terra de maneira que os cabelos se confundem com o solo sendo quase absorvidos pela “areia movente”. Coli chama atenção ao aspecto erótico dos cabelos na obra de Charles Baudelaire e faz referência à atmosfera do poema “La Chevelure”, do poeta francês na sua coletânea “Fleur du mal” (1857). Meirelles traduz o poema para uma linguagem visual com matéria pictórica que consegue variar, além da carne dramaticamente iluminada, também a experiência dos outros sentidos (olfato, tato) explorados nos versos de Baudelaire.



(Fig. 86) Gustave Courbet, *La femme au perroquet*, 1866, óleo/ tela, 129,5 x 195,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

A obra *Moema* ainda permite outra comparação com a pintura *La femme au perroquet* (1866, Fig. 86) do mesmo ano, de Gustave Courbet (COLI, 1997, p. 317-318). A posição do corpo, braço e, sobretudo, o cabelo criam uma forte relação de composição.

Assim, temos duas referências estéticas associadas à obra de Meirelles: de um lado, em contato com a reflexão da crítica da arte moderna na figura de Baudelaire, do poeta que sonha com aquilo que ele vê, assim se diferenciando dos românticos e dos seus sucessores, os simbolistas; e, de outro lado, com o protagonista do realismo, Courbet, cuja pintura visava representar a materialidade do corpo figurado criando fantasias masculinas na arte erótica em torno de corpos femininos (ZERNER, 2008, p. 120). Assim, segundo Coli, a *Moema* se conecta a uma corrente internacional do exotismo. (COLI, 1997, p. 318). O olhar sobre o exótico, baseado na alteridade, nos lembra o ponto de partida de quem vê ou pinta. Conforme Carrizo, “o olhar que vê e analisa (o dos escritores ou dos pintores [grifo nosso]) é um olhar culturalmente branco e civilizado porque os escritores pertencem à elite branca e civilizada, portanto eles são uns, mas para os europeus são os outros” (CARIZZO, 2001, p. 51). Na chave da alteridade a nudez sensual é deslocada num outro tempo e se inscreve no corpo de outra etnia (ou em termos oitocentistas, raça) de modo que o público, a elite da Corte, não se incomodasse com a nudez da indígena.¹⁶⁴ A fala do corpo era inteligível para o meio neste momento, um corpo indígena feminino reconhecido no palco das práticas discursivas, na encenação do gênero, diferente da *Carioca*, que no ano anterior havia causado um “escândalo” por ser considerada licenciosa demais. O tom da recepção da *Moema* foi descritivo, como manifesta a avaliação do Diretor da AIBA, Tomaz Gomes dos Santos:

O painel do Sr. Meireles de Lima representa o final deste drama tão patético, omitido pelo poeta: as ondas restituem à terra o corpo gentil da afortunada [sic] Moema, que repousa sobre a areia de uma praia erma e silenciosa. Tudo neste painel respira melancolia, mas tudo é suave e calmo; o céu límpido e sereno, sereno como o rosto da mulher que sofreu muito, e já se não queixa. Na superfície do mar apenas se entrevê brando movimento, leves crespos de água veem lentamente, como que receosos, beijar a vítima de tão malfadado amor, que não se atrevem, porém, a fazê-lo, e recuam sem tocá-la; a direita e não longe vê-se um bosquezinho de arbustos com mui pouca espessura, cujos últimos ramos com dificuldade se deixam mover pelo sopro do terral; à esquerda e defronte, o mar tranquilo: a cena é iluminada pela claridade da manhã, tão branda e suave, que se harmoniza com a melancolia geral da composição, e a torna mais sentida. *Moema* sela a reputação do mestre, que despontara brilhante à sua estréia, na segunda missa celebrada no Brasil (GOMES DOS SANTOS apud RUBENS, 1945, p. 48-50).

¹⁶⁴ A pintura *Moema* foi percebida pelos poucos textos em 1866 como obra de destaque na Exposição Geral da AIBA, embora a imprensa, segundo Miyoshi se mostrasse a esse respeito muito reservada. Cf. MIYOSHI, 2010, p. 21-29.

Após uma relativamente detalhada observação¹⁶⁵ o Diretor da AIBA compara o quadro da *Moema* com a *Primeira Missa*, consagrada pintura histórica de sucesso nacional indicando o mesmo para a *Moema*.¹⁶⁶ Mas o nu não foi adquirido pelo Governo e ficou muito tempo – até 1896¹⁶⁷ – numa coleção particular de um mecenas pernambucano e não fez parte, como já mencionado, da grande mostra da AIBA em 1884. O fato de nem o Governo do Império, nem mesmo o da República terem comprado a tela traz à tona uma *Moema* que não foi integrada na exaltada coleção visualizando o projeto dos símbolos da Nação como a historiografia ressalta. Embora o Diretor da AIBA, representante da instituição incumbida do projeto visual do Império, ter aprovado a pintura por suas qualidades artísticas e expressivas, elogiando a melancolia harmoniosa, ele não a mencionou como integrante da iconografia nacional ou histórica. Sua significação simbólica associada à Nação lhe foi atribuída posteriormente. Conforme Miyoshi, esse significado foi conferido primeiramente à figura literária do poema épico “Caramuru” por Povina Cavalcanti em 1928:

A intenção do poeta ainda não foi compreendida, máo grado tantos annos sobrevividos a sua obra. *Moema* é mais do que uma figura de arrebatadora amorosa; ella é a propria terra americana, condoida da ausência do valoroso europeu, de quem temia a volubidade e a ingratidão. (CAVALCANTI apud MIYOSHI, 2010, p. 151).¹⁶⁸

Para nossa reflexão sobre o corpo esse é um dado muito relevante. Vitor Meireles concebeu um corpo indígena feminino, não por encomenda oficial, destacando de modo

¹⁶⁵ As críticas de arte eram em geral mais descritivas, sem análises elaboradas, comentando execução e qualidade técnica da obra.

¹⁶⁶ Essa comparação aconteceu posteriormente e com mais frequência ao momento da questão artística de 1879 quando toda a crítica de arte ganhou em vivacidade, por exemplo, no livro de Rangel S. Paio em 1880.

¹⁶⁷ A *Moema* recebeu aprovação em 1896 para ingresso no acervo da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, mas nunca se efetivou sua compra. Sobre o trajeto e as diversas possibilidades como a tela chegou no acervo do MASP ver: Miyoshi, 2010, p. 17-19.

¹⁶⁸ A partir dessa nova ampliação encontram-se várias interpretações da epopeia nacional no que diz respeito ao seu significado simbólico. Indicamos aqui como referência a leitura de Antonio Candido. Ele observa o núcleo de *Caramuru*, Diogo e Paraguaçu, atentando à ambivalência das personagens, Diogo/Caramuru e Paraguaçu/Catarina, apresentados como seres em processo de miscigenação ideal. Diogo é o civilizador português que acaba se identificando com os índios; Paraguaçu é “*alva e rósea, ‘branca e vermelha’, como a mais lídima heroína da tradição européia; e que rejeitava espontaneamente a nudez das outras, cobrindo-se com um manto espesso de algodão.*” Diogo é o proto-missionário que prepara os “*caminhos regulares da catequese*”. Paraguaçu é a nativa pagã, que abraça a fé católica. “*Paraguaçu é a metade americana de Diogo, como este é a sua metade européia, formando ambos uma mesma e complexa realidade*”. Podemos acrescentar que o núcleo observado por Candido integra a “*fábula épica*” de *Caramuru*, para a qual a morte de *Moema* teria um significado preciso: “*As várias mulheres, que na verdade [Diogo] teve, o poeta [Durão] as afoga, como candidatas rejeitadas, na figura desesperada de Moema*”. O episódio de *Moema* cumpriria, assim, a função de reforçar a união de Diogo e Paraguaçu, de um amálgama entre gentio e cristão e, finalmente, o triunfo da civilização. CANDIDO, Antonio. “*Estrutura literária e função histórica*”. In *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª edição revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p. 181.

monumental a figura humana em detrimento da história do episódio épico. O corpo feminino tornado inteligível como nu sensual com sua narrativa estabelecida pela via da literatura indianista não foi percebido (ainda) como ideia-síntese da nação como hoje é analisado, como corpo metafórico no qual mito e história se confundem. Segundo Miyoshi, “em momento algum do século 19, salvo engano, houve uma interpretação do quadro como uma metáfora do Brasil, ou mesmo do Império” (2010, p. 202). Essa leitura se constituiu posteriormente à pintura nas primeiras décadas do século XX mediante práticas discursivas da literatura, música e artes plásticas (Ibid.).

Entre outros historiadores de arte, Migliaccio interpreta hoje a índia que se afogou por amor a um europeu como a versão moderna e americana da Vênus que só pode ser fruto de uma história trágica (2000, p. 44), ou seja, uma heroína que encarna o encontro de civilizações incompatíveis. Assim, segundo o autor, Meirelles consegue concentrar no corpo feminino a reflexão histórica acerca do destino de um povo e de uma cultura num contraste dramático entre sentimento e história (Ibid.). Nesse sentido, a *Moema*, tanto na arte como na literatura, como mito fundador, é uma construção discursiva que se deu durante o século XX e que inscreve nesse corpo o que, diga-se de passagem, ele já carrega em si, intencionalmente ou não, mas que apenas os processos dinâmicos das discursividades das ciências e das práticas culturais na distância do tempo permitem trazer à tona. Hoje se escreve a história no corpo dessa índia, mas precisamos perguntar que corpo ela representou para seus contemporâneos.

A *Moema* de Vitor Meirelles é a primeira representação pictórica dessa personagem dramática. No momento em que o pintor decidiu elementos como a estatura, a anatomia, a pele e o ambiente para esta figura literária, se estabeleceu uma imagem visual à *Moema*, ou seja, o nu naufragado e afogado na beira da praia. Destarte *Moema* migrou do imaginário literário para o campo visual recebendo um corpo em massa pictórica que pode ser observado, admirado e contemplado.

O crítico pernambucano Rangel de São Paio é quem descreve a primeira observação da nudez da *Moema*. Segue aqui um trecho de uma observação contemporânea a Meireles que ainda na atmosfera tensa da polêmica artística de 1879¹⁶⁹ o retoma no seu livro sobre *Moema* e formula as primeiras observações do corpo da índia:

¹⁶⁹ GUARILHA, 2005.

Em 1865 pintou *Moema*, o que ha de mais poetico em suas composições, o que ha de mais realista, na representação da natureza, o que ha de mais idéal na reproducção da mulher das nossas selvas. O assumpto foi inspirado por Santa Rita Durão, em seu bem reputado poema *Caramurú*.

Moema é uma das virgens americanas amorosas do aventureiro portuguez, a qual vendo-se preferida [sic] por outra, – *Paraguassú*. [...] Victor a pinta momentos depois de ser trazida pela prêamar e deposta ao acaso, um delicioso acaso, sobre uma ponta de penedo erratico, em parte encoberto pelas arêas. A maré baixa sensivelmente, deixando perceber o ultimo refervimento das ondas por entre as pedrinhas e conchas disseminadas em uma formosa praia. O cadaver com o mais gracioso abandono, que lhe é proprio, foi atirado á praia, os cabelos estão esparsos na arêa amarellada, a cabeça meio retorcida, as mãos, em cujos dedos se presentem as compressões produzidas pela demora, envoltas nas dobras de um sudario undoso, estão crispadas, e uma collocada sobre o seio e a outra estendida ao longo do corpo. Do modelado do corpo, do colorido e da hora, já me occupei em outra pagina: são da maior perfeição e beleza. *Moema* é representada núa, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da *Diana caçadora*, e encontrou meios para melhor levar a effeito sua idéa, augmentando a graciosidade do quadro e o calor da tonificação a *araçoiá* de pennas, que casualmente jaz estendida desde parte do abdômem até á região pubiana. É um mimo esse quadro; delle sahem as vozes das symphonias picturaes, de que falava Theophilo Gauthier, o cultor do bello e só do bello. Nunca pude contemplal-o sem sentir-me cheio de arroubo, pois para mim é elle o mais perfeito modelo do que deve ser a arte; elle constitue o que eu chamo um producto *idéo-realista*. [...]. (S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes* seu autor e seus criticos. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p. 263-264).

Além de contar a beleza da figura feminina, percebendo-a como realista-idealista, Paio menciona explicitamente a nudez que o artista soube velar e revestir em arte. Apesar de todo o pudor delicado do artista, o crítico ainda alude à *araçoiá* removida que evoca um ar sensual de desvelamento. Sobre a constituição Rangel S. Paio ainda comenta o seguinte:

Em suas figuras núas, desde aquella sublime criação que elle denominou *Moema*, apezar da delicadeza dos contornos, que o tecido adiposo exigia para ser bem representado, não ha a menor omissão anatomica. Nellas os musculos bem se deixam vêr nos pontos precisos de sua inserção. (S. PAIO, 1880, p. 249).

O crítico atribui ao corpo da *Moema* as seguintes propriedades: “idéal na reproducção da mulher das nossas selvas”, “virgem americana amorosa”, “cadáver com gracioso abandono”, “nudez da castidade”, “perfeito modelo de arte” e “produto ideo-realista”. Ele vincula o corpo à geografia, aos ideais da nudez como o belo na arte, à virgindade da mulher, a essa feminilidade específica, amorosa e graciosa, a um panorama que se integra completamente ao imaginário em torno do corpo da mulher no século XIX como já analisado tanto em representações literárias quanto nas pictóricas. Entretanto, o predicação do “cadáver com gracioso abandono” traz um aspecto novo para nossa discussão. É curioso que na segunda oportunidade de exibição, na II Exposição Nacional de Produtos,

entre outubro a dezembro de 1866 no Rio de Janeiro, *Moema* tenha sido mostrada ao lado de uma reprodução da *Jovem Mártir* (1855, Fig. 87) de Paul Delaroche.



(Fig. 87) Paul Delaroche, *A jovem mártir*, 1855, óleo/ tela, 170 x 148 cm, Musée du Louvre, Paris.

Esse dado identificado por Miyoshi (2010, p. 56) não apenas atesta que os visitantes podiam compará-las, mas, sobretudo, que os organizadores da exposição relacionaram *Moema* com esta linha iconográfica que se desenvolve no final do século XVIII e tem seu auge na segunda metade do século XIX: as donzelas e noivas mortas e particularmente afogadas por suicídio.¹⁷⁰ Um vivo imaginário referido inicialmente na literatura, que deu todo o repertório narrativo para as artes plásticas, se ocupou com esse estado específico entre sono e morte da mulher, cuja fronteira podia oscilar entre adormecer para sempre ou não, mas representava, de todo modo, o “último estagio de sensualidade passiva com total impunidade” (DIJKSTRA, 1986, p. 62). São então as várias Ofélias, Virginias, Atalas que se suicidaram por amor a um homem. Os corpos mortos de belas mulheres flutuantes e imersos são sem dúvida o topos mais poético do mundo, segundo E. A. Poe (POE apud HIGONNET, 1985, p. 68). Elas viraram fetiche e tabu ao mesmo tempo. Conforme Magaret Higonnet, o suicídio de mulheres se tornou uma obsessão cultural no século XIX e sua ambivalência simbólica entre fetiche e tabu atribuído ao corpo feminino e à morte se deu por uma construção da sociedade burguesa (Ibid.).

O discurso sobre a morte voluntária feminizou o conceito de suicídio durante o século XIX, uma vez que a versão mais moralista e potencialmente heroica do suicídio se

¹⁷⁰ Em geral, o corpo morto na arte tem longa tradição como nas cenas da paixão de Cristo, na escultura sepulcral e nas representações de *vánitas*, Cf. LANEYERIE-DAGEN, 2006, p. 191-228.

transformou em direção à compreensão de um ato patológico nas redes dos discursos científicos. Neles, a profissão psiquiátrica emerge durante o século XIX como disciplina sobre os corpos que são impropriamente governados por suas mentes. O interesse dos médicos se detém fortemente sobre o fenômeno da histeria, transtorno psíquico que até então estava ligado à questão orgânica (BROOKS, 1993, p. 223). Em geral, a disciplina de anatomia patológica vinculava a histeria ao útero e posteriormente, por exemplo, pelo médico Charcot, ao ovário. Mesmo sendo contra a definição etimológica da histeria, restringindo-a só a uma patologia feminina¹⁷¹, Charcot observava a constituição histérica e sua disposição como algo feminino, mesmo em paciente masculino. Desconectada da questão orgânica nos anos 1880 a histeria foi vinculada à sexualidade, como se vê nas mais famosas demonstrações que Charcot executou com mulheres em suas *Leçons de Mardi*.¹⁷² Tendo a sexualidade feminina em foco, outros discursos como o dos higienistas contribuíram para a produção de condutas normativas com codificação somática e patológica para evitar epidemias históricas no sexo frágil.¹⁷³ Como já apontamos no capítulo sobre o corpo na rede dos saberes, a gama dos discursos biológicos, anatômicos e filosóficos com seus textos sobre família, casamento e mulher constituíram o saber sobre a sexualidade, infância e corpo femininos na base da alteridade.

“Medicalizar o suicídio é feminilizá-lo” (HIGONNET, 1985, p. 70)¹⁷⁴. A percepção tradicional do caráter frágil da mulher ajudou a assimilá-la à imagem do suicídio como fenômeno da disfunção mental. Enquanto o século XVIII ainda oferece narrativas sobre o suicídio dentro de uma imagem de força e ação, por exemplo, na Emilia Galotti (1772, de Gotthold Ephraim Lessing) que simboliza por meio de um abuso sexual um excesso político de poder, as narrativas literárias oitocentistas trazem outra conotação:

A reorientação do suicídio no século XIX em relação ao amor, à autoentrega passiva e à enfermidade parece particularmente evidente na representação literária das mulheres; a sua autodestruição é mais frequentemente percebida como motivada pelo amor, entendida não

¹⁷¹ Para Hipócrates, a histeria é relacionada ao útero, cf. BROOKS, 1993, p. 223.

¹⁷² A essência da histeria para Charcot era a simulação, a paciente como ator e o médico como produtor de imagens, cuja fascinação era disciplinada pelo ceticismo dos cientistas cegos para enxergar as implicações do seu próprio desejo de ver. Sobre a histeria e a história das imagens da insanidade em relação à fotografia e à fascinação do olhar, cf. DIDI-HUBERMAN, 1982.

¹⁷³ O tema da masturbação era muito recorrente nos anos 1860-70 nos livros populares escritos num tom alarmista e moralista, vendo a masturbação como a etiologia de todas as doenças que acometiam adolescentes, mulheres casadas e viúvas, especialmente aquelas relacionadas à mente. Cf. SARASIN, 2001, p. 363.

¹⁷⁴ Do original: “To medicalize suicide is to feminize it” (Tradução livre).

apenas como a perda de si mesmo, mas também como o sucumbir a uma doença: *le mal d'amour*. Os grandes suicídios literários do século 19 transmitem desintegração e opressão social, em vez de um autossacrifício heroico. A forma da morte é, portanto, remitificada. (HIGONNET, 1985, p. 70).¹⁷⁵

Margaret Higonnet chama atenção para os motivos de morte voluntária que não são mais vinculados à questão heroica, política ou ao sacrifício, mas todos no âmbito da emoção, da sensibilidade, da vitimização social e da desintegração. Com isso podemos dizer que o suicídio é um signo poderoso e uma interpretação da identidade da figura feminina na representação literária ou pictórica. O desenvolvimento do complexo de Ofélia evidenciou que a solução suicida está relacionada à dissolução de si mesma, fragmentação fluida na água que, por sua vez, remete mitologicamente à feminilidade. A mulher abandonada mergulha e se afoga no mar de suas próprias emoções e elimina sua identidade. Sendo assim, o episódio épico e a representação pictórica de *Moema* encenam exatamente esta imagem da mulher, que nada atrás do seu amor, dissolve seu sentido de identidade na água e se afoga na frustração, tristeza e abandono. Higonnet avalia que as mulheres fictícias se desintegram pela via do suicídio por causa das suas relações sexuais e amorosas, o amor não correspondido ou a castidade. Essa imagem complementa a atribuição, pelos demais discursos morais, que a mulher vive para o amor e a família, enquanto o homem para si e para a nação. (1985, p. 73). Meireles, por sua vez, cristaliza de forma monumental na pintura as consequências de um desequilíbrio emocional, embora na representação pictórica não existam traços de desequilíbrio. O pintor poupou o observador da rebeldia da índia e oferece um corpo eternamente adormecido para contemplação, quase um alívio, um corpo não ameaçador. A beleza silenciosa cobre toda a compaixão, a brutalidade e o absurdo da cena: “para uma afogada cuspida à praia as formas da índia estão demasiadamente macias e a cor é ainda muito quente [...]” como o crítico de arte Duque-Gonzaga comentou no seu livro “Arte Brasileira” em 1888 (1995, p. 174). Meireles institui o olhar fascinado atraído pela imagem construída do anormal, do silêncio após a histeria, do fora de si, uma beleza mórbida. Assim, o artista logra para a questão da mulher no século XIX um discurso secular sobre a identidade feminina específica, misteriosa ou frágil que formula o ser da mulher

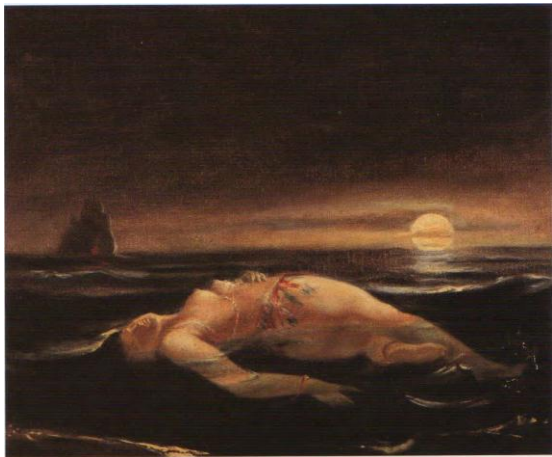
¹⁷⁵ Do original: The 19th century reorientation of suicide toward love, passive self-surrender, and illness seems particularly evident in the literary depiction of women; their self-destruction is most often perceived as motivated by love, understood not only as loss of self but as surrender to an illness: *le mal d'amour*. 19th great literary suicides imply disintegration, social victimization rather than heroic self-sacrifice. The means of death are accordingly remythologized. (Tradução livre).

como um problema. A questão da mulher em *Moema* é permeada por um ideal romântico religioso. A perversão do ideal romântico da autoabnegação pode ser relacionada retrospectivamente ao apelo sublime e erótico do martírio feminino no cristianismo (PRAZ, 1963).

A feminização do suicídio no século XIX anda paralelamente com a incapacidade das mulheres por escolhas livres e autônomas. Se a morte é a única escolha, ela não significa necessariamente um desejo de morte, mas sim um desejo incomunicável ou impossível de vida (HIGONNET, 1985, p. 76). Nesse sentido Simone de Beauvoir lembra que “mulheres eram muito mais pretextos do que atores. O suicídio tem tido um valor meramente como símbolo.” (BEAUVOIR, 2000, p. 162). Perguntamos: podemos compreender *Moema* como forma simbólica da resistência silenciosa da mulher indígena contra um discurso colonizador, dominador e patriarcal, indicando os custos da ordem social para o plano individual? Concordamos que um suicídio tende a anular a identidade. *Moema* está se diluindo pictoricamente na água e confundida com a areia, assim duas alteridades, indígena e mulher, estão se desfazendo. Os possíveis motivos oscilam entre a proclamação de autonomia por ter tomado uma escolha voluntária e a perda do sentido da identidade por ter sido abandonada.

Ao representar não apenas um corpo feminino nu, mas nu e morto, Meireles aumenta e densifica as dimensões desse corpo em representação. O artista une duas tradições iconográficas que não necessariamente andam juntas: o nu feminino como ideal da arte que indica os limites da arte; e a representação do suicídio na água com mulheres vestidas. A categoria raça permite mesclar essas duas linhas tradicionais porque é a nudez do outro como elemento romanticamente idealizado do selvagem que justifica o cadáver despido. O cadáver despido por sua vez não causou escândalos ou desgostos por ter respeitado os limites do ideal de beleza da época. Assim, a defunta se tornou um corpo inteligível porque belo, mórbido e fascinante encarnando ficções (masculinas) e questões da mulher do século XIX e não necessariamente a ideia-síntese da nação naquele momento na metade dos anos 1860. Um corpo poético admirado pela crítica de arte, mas olvidado pelas instituições oficiais como a AIBA. *Moema* se tornou ícone citável e inspirador, assunto poeticamente inesgotável para que outros artistas retomassem a invenção iconográfica do

nu morto por Vitor Meireles. Pedro Américo e Rodolfo Amoedo resolveram criar também suas *Moemas* (Fig. 90 e Fig. 91).¹⁷⁶



(Fig. 88) Pedro Américo, *Moema*, óleo/madeira, 22,5 x 28 cm, coleção Sergio Fadel.



(Fig. 89) Rodolfo Amoedo, *Moema*, guache/papel, MNBA, Rio de Janeiro.

A pintura de Pedro Américo (Fig. 89) concentrou a cena do corpo morto no mar escuro com a lua nascente no horizonte. A pintura noturna realça o branco do corpo extremamente contorcido. A segunda *Moema* (Fig. 90) igualmente reduz a narrativa ao recorte pequeno da praia sem mata, bastante abstraído e com ondas mais fortes. Este desenho a guache foi encontrado na pasta do artista Rodolfo Amoedo no MNBA no Rio de Janeiro, obra essa que até agora não foi comentada pela literatura.¹⁷⁷ Sem entrar em maiores detalhes formais das citações pictóricas, o que resultaria num outro estudo, percebe-se que os artistas fizeram referência a essência da invenção iconográfica de Vitor Meireles, um nu morto em detrimento da narrativa da epopeia do Caramuru. A larga baía, os índios ao fundo e os próprios traços indígenas no rosto da heroína sumiram, apenas uma mulher afogada restou na praia.

Os dois corpos analisados, o da *Carioca* e o da *Moema*, fundam os pilares da representação do corpo no imaginário brasileiro e apontam questões relevantes para o

¹⁷⁶ Rodolfo Bernadelli criou uma escultura de bronze, *Moema*, em 1895.

¹⁷⁷ Precisa ser feito um futuro estudo sobre a atribuição desta *Moema* a Rodolfo Amoedo, porque o traço da pintura misturado com desenho não corresponde muito ao estilo do artista.

entendimento do corpo nos anos 1860 no que diz respeito às influências iconográficas e estilísticas da história da arte, à intertextualidade com obras literárias e às aproximações com os discursos regentes das ciências. Os corpos representados na pintura acadêmica brasileira recebem diferentes modos de leitura pela elite intelectual e seus devidos representantes, os professores da AIBA, os críticos de arte e a casa imperial. Contrastaremos pontos específicos de tais obras de forma mais sucinta com dois outros nus de narrativa literária, *A Marabá* (Fig. 73) e *O último Tamoio* (Fig. 74), obras executadas por Rodolfo Amoedo nos anos 1880, momento em que as críticas contra o indianismo romântico já começavam a ser divulgadas.¹⁷⁸

Marabá (1882, Fig. 73) se refere ao poema já analisado no capítulo 2, de Gonçalves Dias (1848), sobre uma heroína mestiça, idealizada e marcada pela mestiçagem que causou um conflito de identidade por não ser índia, nem branca, retratando, assim, uma leitura pessimista da miscigenação (Cf. p. 99-100).



(Fig. 73) Rodolfo Amoedo, *Marabá*, 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

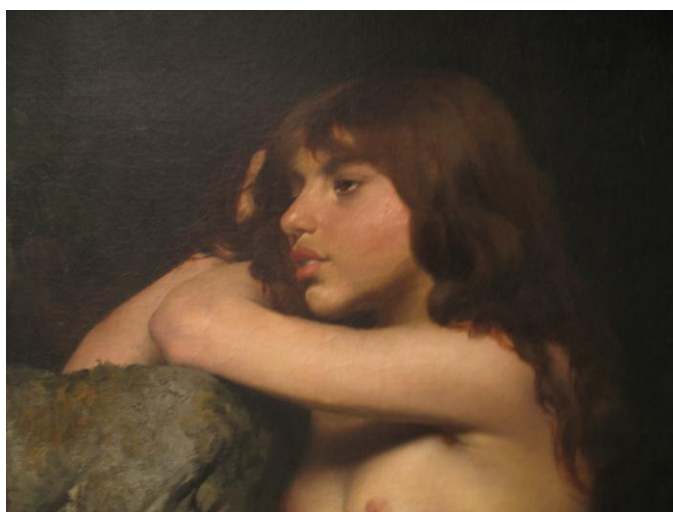
¹⁷⁸ Podemos citar aqui o biógrafo de Pedro Américo, que já nos anos 1870 criticava o projeto romântico do indianismo, cf. GUIMARÃES, 1871. Silvio Romero nos anos 80 nominou a atenção ao índio como “assunto poético” que configura “um prejuízo da época da Independência”. O autor considera em sua *Historia da Litteratura Brasileira* (escrito entre 1881-82, publicado em 1888), que “O indio não é ainda plenamente entre nós um objecto de sciencia; é antes, e acima de tudo, um assumpto de poesia” [...] protegidos pelo romantismo e em grande parte pela fatuidade nacional, que ainda adormece no ledó sonho de julgar-se *indigena*... É a velha mania da *nobreza tupinambá* de que muitos brasileiros são ainda em extremo affectados. [...] O predomínio apparente do indianismo na civilização brasileira é um velho prejuizo, difficil de extirpar. Causas numerosas e especiaes contribuíram para arraigal-o, e hoje ainda elle está de pé. Estribase falsamente em razões litterarias, historicas, geographicas e sociaes. Na litteratura apparece como um protesto contra os invasores; vê-se no indio a encarnação do genio do Brasil e o *nativismo* traduz-se no *caboclismo*. [...]” (ROMÉRO, Sylvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. Tomo Segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, p. 434-436).

Percebe-se que na pintura de Amoedo a solenidade idealizada e a heroína clássica, como ainda a *Moema* de Vitor Meireles, desaparecem em prol da representação da realidade, uma descrição mais detalhada e naturalista. Os traços étnicos são correspondentes a uma mestiça, cabelo preto, olhos escuros, embora a cor da pele seja predominantemente branca. O corpo iluminado está situado na paisagem, não necessariamente tropical, e a narrativa literária está ausente, pois nada indica a Marabá apresentada na poesia. Apenas o título garante o deslocamento para uma narrativa indianista baseada no poema, mas essa não se cumpre pela atmosfera erótica da pintura, o que não corresponde com a personagem do mito fundador em questionamentos e conflitos identitários. O crítico Gonzaga-Duque também percebeu a discrepância entre o texto literário e a pintura:

[...] Em primeiro lugar, A marabá. Uma índia repousando sobre a relva, completamente nua, apoiando o tronco sobre os braços. Está silenciosa e triste como se a vida fosse-lhe um fardo de desgraças, um chuviscar perene de desilusões. Não sei se o artista inspirou-se na delicada poesia do cantor dos Timbiras ou se, sabendo o que fosse em dialeto selvagem uma marabá, produziu aquela figura, guiado por este conhecimento. Sou mais pelo afirmar não ser a poesia a causa da sua tela, pois que Gonçalves Dias apresenta-nos a sua heroína com um rosto alvo, da alvura dos lírios. [...] E dos seus cabelos louros, e do seu andar macio, e, apesar deste conjunto de atractivos não encontrando um homem na frente do qual possa colocar um raminho de acácia, sente a dor do abandono, a letargia da solidão e o crepúsculo do exclusivismo. Já a Marabá que pintou o Sr. Amoedo não é assim. Tem pele morena, cabelos corridos e olhos pardos. Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, acho mais verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou do que aquele da mimosa poesia brasileira. Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem os característicos de uma delas, e, quando o cruzamento se dá com um tipo puro de qualquer raça de pele escura, os filhos tendem mais à cor morena do que à branca, aos cabelos negros do que aos louros e aos olhos pardos do que aos garços. Todavia, por um contraste da natureza, acontece que um mestiço perde todos os traços da raça mais escura e apresenta-nos o tipo de marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. R. Amoedo. Em quanto ao estudo do corpo, a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na maneira de pintar (GONZAGA DUQUE, 2001 [1882], p. 69-71).

O crítico destaca a descrição realista do pintor e a explica com noções de evolução e mestiçagem das raças, de acordo com os discursos científicos dominados pelo social-darwinismo. Desde os anos 1870 o conceito de raça é entendido como objeto de conhecimento cujo “significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado nesse contexto histórico que tanto investiu em modelos biológicos de análise” (SCHWARCZ,

1993, p. 17). É especificamente na guinada realista e naturalista que o corpo ganha um novo peso no campo visual, como já foi apontado em relação aos nus desenhados (Cf. p. 157). Devido ao olhar clínico (Foucault) o corpo oitocentista foi vivenciado como “um corpo examinado” (BROOKS, 1993, p. 221) que traz implícita a ideia de que conhecê-lo é vê-lo, e representá-lo é descrevê-lo (Ibid., p. 88). Com esse conhecimento através da observação – o olhar clínico – que define bem a postura entre sujeito e objeto de observação, Rodolfo Amoedo descreve o corpo da mestiça detalhadamente (Fig. 90), que deveria ser de uma modelo europeia, já que a pintura foi executada em Paris.¹⁷⁹



(Fig. 90) Rodolfo Amoedo, *Marabá* (detalhe), 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

Quando a obra foi enviada para a congregação da AIBA no Rio de Janeiro, os professores Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros fizeram suas avaliações:

Quanto à Marabá, ser uma figura bem composta, largamente feita e de colorido agradável, mas quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar, pois sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo dessa região até as pernas, que é um tanto descurada (Arquivos Museu Dom João VI/ EBA/UFRJ, Ata da Congregação 15.2.1883).

A avaliação dos professores não menciona a acentuada discrepância com a fonte literária e concentra as observações apenas em questões formais. A sensualidade, ainda justificada pela alusão ao poema indianista, passa sem comentários. Trata-se de um corpo embranquecido que corresponde aos discursos antropológicos sendo executado na tela com

¹⁷⁹ A *Marabá* foi produzida sob a orientação do professor-artista Alexander Cabanel (1823-1889) que elogiou a obra. Ela foi exposta no Salão de Paris em 1882.

uma epiderme tátil de massa pictórica como era costume por pintores realistas. A sensação tátil da pintura aumenta a vibração da pele e consequentemente a sensualidade do corpo feminino. Rodolfo Amoedo serviu-se do mito indígena para garantir sua representação erótica e sensual do corpo feminino. De perfil, esta *Marabá* olha de maneira contemplativa, os lábios meio abertos e o quadril estendido. Alguns dos aspectos marcam, antes de tudo, a clara intenção de uma narrativa erótica do que a realização fiel ao poema. O esforço de seriedade e justificativa moral pelo deslocamento literário do título podem ser comparados com o estudo em óleo para *Marabá* (1882, Fig. 91), do mesmo artista.



(Fig. 91) Rodolfo Amoedo, *Estudo para Marabá*, 1882, óleo/ tela, 65,5 x 89 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

Nesse estudo, que não seria exposto ao público, a indígena, ou melhor, o seu modelo europeu, ousa lançar um olhar sensual diretamente ao observador, ação que estabelece de forma provocativa uma relação com o observador, lembrando aqui a ousada *Olímpia* (Fig.34) de Eduard Manet e que foi considerada uma pintura imoral. Para a obra final, Amoedo não podia manter a composição provocadora do estudo para a *Marabá*.

A pintura tátil na obra e no estudo, o jogo de luz que flutua sobre a epiderme e o seu olhar intenso revelam uma transformação da *Marabá* do poema para uma outra *Marabá*, a da pintura. Portanto, não se traduz a linguagem verbal para a pictórica, mas sim a metáfora erótica que chamamos, com Affonso Santa'Anna, de "estética da oralidade" (1984, p. 18). Enquanto o poema representa a personagem como *mulher-flor* ("na flor do cajá", "cactus em flor"), uma característica de apreciação visual e olfativa, a pintura revela o "canibalismo amoroso" da *mulher-fruto* diretamente alocado no imaginário erótico sobre o corpo de cor

(Ibid.). A fruta imaginada exige proximidade, tato, paladar e deglutição. Ao trazer de forma monumental um corpo de epiderme tátil e sensorial, a boca saborosa ou o olhar cativante, o pintor cria um equivalente aos poemas com descrições de “lábios de mel, sucos saborosos, do beijo, do seio gracioso, da doçura da fruta do jataí” evocando os sentidos dos observadores. Rodolfo Amoedo, como colorista, aciona o código dos sentidos por meio das cores carnavais de modo que a tela se torne a pele pictórica por ser a epiderme do corpo imagético. Lembramos o arquétipo da *imageria* e os pintores coloristas que mencionamos no primeiro capítulo (Cf. p. 44; 46-48), que tocaram ou aparentemente acariciaram a pele pictórica com seus pinceis ou até dedos, como Ticiano o fazia. A prática dos coloristas possibilita e estimula os sentidos do olhar e do tato para um espetáculo da carne. O benefício não é só do artista, mas, evidentemente, também para o observador, que tateia com seus olhos a carnação sensorial, uma forma de canibalização da mulher representada, comestível, que segue pela “economia do imaginário brasileiro: a mestiça e a mulata, uma vez que a mulher branca é mulher esposável”. (Ibid., p. 20). As duas críticas se referem à figuração sedutora:

Aquela mulher de contornos opulentos e sedutores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que seu corpo dimana: aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil belezas, provoca do visitante todas as atenções. (Gazeta da Tarde, 24 de agosto de 1884)

[...] Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lasciva, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos em um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tranco, faz lembrar mulheres experientes em seduições e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. (GONZAGA-DUQUE, 1995, 253.)

Ambas as críticas, por incrível que pareça, não descrevem a *Marabá* de Amoedo, mas sim a escultura “Faceira” (1880) de Rodolfo Bernadelli¹⁸⁰, exposta na Exposição Geral de Belas Artes, em 1884. A descrição desta obra realça explicitamente a sensualidade e a provocação erótica de uma prostituta, e que cabe exatamente para a pintura em questão, pois mostra como se criou nos anos 1880 um tipo de corpo-referência inteligível: a mestiça cordial, apetitosa e disponível. Esse corpo de cor, socialmente inferior, seja mestiço, mulato,

¹⁸⁰ Rodolfo Bernadelli, *Faceira*, 1880, bronze, 150 x 75 x 64 cm, Pinacoteca de São Paulo (Anexo 11).

mameluco, foi aceito por permitir a imaginação de um prazer acessível, por ser um elemento intermediário entre a mulher branca e a prostituta. “Ela é o espaço da mestiçagem moral e o espaço do pecado consentido” (SANTA’ANNA, 1984, p. 24).

Ao analisar as concepções dos corpos imaginados e suas recepções pelo público-alvo percebe-se que, apesar da rigidez moral nas artes visuais no Império, ocorreram trocas intensas no campo da economia do imaginário erótico expressando os desejos coletivos e seus valores sociais e ideológicos mais latentes:

Como figura não apenas para ser pintada, mas para ser sentida, como criatura não para ser esposável, mas para ser comida, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata. Ela é o espaço mestiço onde a ideologia, também mestiça, exercita ambigualmente o jogo da sedução e da dominação erótica e econômica (SANTA’ANNA, 1984, p. 5).

Ouso aqui estender a questão do imaginário erótico para o corpo masculino que, costurado pelas narrativas indianistas, apresenta, na perspectiva do olhar etnográfico sobre o outro, um encontro não amoroso, mas, pelo menos, muito afetivo: *O último Tamoio* (1883, Fig. 74) representa o caráter mórbido de um corpo morto, como o da *Moema* de Vitor Meireles, deitado na praia.



(Fig. 74) Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoio*, 1883, óleo/tela, 180,3 x 261,3 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

O tamoiio diante de uma paisagem de rochedos é sustentado e levemente levantado por um monge de hábito franciscano. Observa-se um corpo forte e musculoso, o torso robusto e as coxas grossas, pernas abertas, vestido com uma aração que lhe cobre ao mesmo tempo que contorna a genitália. O monge olha atenciosamente o rosto do índio que

de boca semiaberta, olhos fechados e cabelos molhados parece ter dado seu último suspiro. A pintura é uma referência à fonte literária “A Confederação dos Tamoios” (1856), de Gonçalves de Magalhães, que conta o episódio histórico ocorrido entre 1554 e 1567 sobre a revolta dos índios contra os portugueses. A nação “Tamoio”, ancião, significado de “tamuya” (tamoio) dos tupinambás, liderava o combate em prol da libertação de escravos aliando-se com os franceses que ocupavam a Baía de Guanabara. A guerra acabou com a derrota dos franceses e a morte do chefe dos Tamoios, Aimberê, em 1567. Padre Anchieta, jesuíta, teve um importante papel de mediador na trégua entre tamoios e portugueses. Durante cinco meses ele viveu cativo entre os tupinambás. Percebe-se aqui, mais uma vez, a discrepância entre fonte histórica/ literária e a imagem pictórica na obra de Rodolfo Amoedo, por vestir Padre Anchieta como franciscano. Concordando com Cavalcanti, trata-se de uma ficção poética do encontro entre Aimberê e Anchieta (2007, s.p.) que não precisa necessariamente atender a todo o texto literário.

A literatura sobre o quadro compara a morte do chefe indígena ao motivo clássico da Pietá cristã (CAVALCANTI, 2007; ROSA, 2001, p. 65). Assim, o índio na posição do mártir é sustentado pelo monge que está exercendo o papel da Virgem Maria. O que interessa para nossa questão é o martírio descrito pela força viril do corpo, não se tratando de um suicídio como no caso da *Moema*, não se diluindo e afogando nos mares das emoções experimentadas pelo corpo feminino. Segundo Higonnet, a morte do homem sempre esteve vinculada a uma causa nobre, seja da pátria, moral, ou da morte como sujeito autônomo, uma vez que a identidade masculina não estava em questão, ela era o padrão no século XIX (1985, p. 73). Isso porque um herói, mesmo na hora da morte, continua herói; apesar de ter perdido a guerra, ele lutou e provou sua honra, tal como se lê em outro poema sobre o índio Tamoio, de Gonçalves Dias: “O homem que é forte, não teme a morte; só teme fugir.” (Cf. p. 96).

Segundo Luci-Smith, há uma linha iconográfica dos nus masculinos heroicos considerados vítimas, revelando, como médium emocional, a dor e a violência (1998, p. 93). O herói, o protagonista masculino, enfrenta com virtudes morais a luta, assim como já explicamos no primeiro capítulo ao indicar os conceitos de *pathos*, força e energia para as representações masculinas de Apolo, Hercules e Laakoon. Se o super-homem vence, que é sua tarefa diária, ou se perde de outros heróis ou deuses, ele permanecerá ídolo na imagem da força racional e espiritual do masculino por ter enfrentado a morte com *pathos* trágico. O

poder imagético do mito, religião ou história se funda no pensamento poético por pares de oposição: força – impotência; glória - miséria, e só os contrastes da tempestade celeste e da queda dos deuses configuram a moldura para uma representação heroica (HERDING, 2004, p. 146).

No caso do *Ultimo Tamoio* (Fig. 74), Amoedo nos apresenta um guerreiro numa pose nada heroica e equilibrada, o cadáver já sem vida e tensão, a cabeça pendente nas mãos do religioso, o corpo estendido de uma forma deselegante. Se tivesse ocorrido qualquer enfrentamento ou luta heroica numa batalha entre índios e portugueses, este não ficou registrado ou inscrito no corpo pelo artista. Faltando o referencial heroico da narração pictórica, o olhar é levado para o corpo na sua pura existência. Apenas a massa corpórea, sua constituição física e seu trato realístico, que descrevem a virilidade na epiderme pictórica, lembram a força que já se foi. Além do mais, a pose do índio e o gesto preocupado e carinhoso do monge enfraquecem a ideia de masculinidade heroica, aquela masculinidade hegemônica tanto exaltada nos estudos dos nus na AIBA.

A presente cena na pintura traz à tona o encontro de dois representantes de culturas diferentes. Isso não acontece numa atmosfera romântica com a descrição do corpo do índio, o gesto do monge ao segurar seu braço se dá de forma realista e tão detalhada trazendo ao campo visual o encontro de dois corpos masculinos: um completamente vestido, só a mão do monge que segura o braço ganha um destaque através do jogo de luz; e o outro corpo, o corpo nu do índio que na posição passiva chama a atenção pelo quadril torcido, destacando a aração e evocando o erotismo. Este é um corpo passivo exposto cruamente para a contemplação – atividade que é atribuída ao corpo feminino, como vimos no corpo da *Moema*.

O palco do Tamoio é inspirado por uma cena histórica do passado colonial, expresso no poema de Gonçalves de Magalhães sobre o passado idealizado e mítico do indígena. Sob o olhar etnográfico, Amoedo, que pertenceu à elite cultural brasileira, tirou o véu do mito, criou um corpo realista e exótico por ser um corpo indígena e inscreveu nesse corpo masculino a nudez sensual da raça. Mais uma vez é o corpo do outro, o corpo marcado pela raça, que admite essa aproximação e exposição da carne. A encenação do gênero (*staging gender*) mostra aqui que o corpo masculino é capaz de ser revelado e exposto sensualmente quando a narrativa sob o olhar etnográfico tolera essa inscrição inteligível aos contemporâneos.

O quadro recebeu da crítica da Exposição Geral de 1884 elogios pela qualidade da pintura e pelo detalhe fidelíssimo aos elementos apresentados, mas, por outro lado, também foram apontados “erros” iconográficos, em especial no que diz respeito à troca de um jesuíta por um franciscano. O segundo fato criticado foi a alteração referente ao final do poema indianista, quando o Padre Anchieta retira dois corpos mortos do mar, o do Aimberê e o da sua companheira Iguassú.¹⁸¹ A veracidade histórica era um critério importante para a crítica de arte na segunda metade do século XIX, especialmente para a qualidade da pintura histórica¹⁸². O artista certamente deve ter conhecido a fonte literária, tanto no que diz respeito à congregação religiosa quanto às personagens mortas. Porém, Amoedo opta em concentrar a cena apenas no encontro dos dois homens cujo isolamento monumental é o tema. A caridade do religioso possibilita o toque brando sem insinuar um encontro homoerótico. A nudez masculina sem tons heroicos e o contato enfático entre os dois homens podiam fazer parte do imaginário desde que a nudez fosse vista pela categoria raça e segundarizada pelo gesto de caridade do religioso. Essa cena acontece no espaço mestiço, como Santa’Anna (1984, p. 31) diz, “onde a ideologia mestiça exercita ambigualmente o jogo da sedução e da dominação erótica e econômica.” É nessas condições que a figura do índio masculino volta ao palco, já que no espaço restrito da AIBA, para fins de estudo, ele estava excluído devido ao ideal da masculinidade hegemônica. Resumindo, a personagem do índio possibilita trazer, para a linguagem nobre da pintura uma outra masculinidade que é tátil e não pretende atender à questão da civilidade do corpo branco emblemático. São outras masculinidades que exigem também outros corpos exóticos para poder circular no imaginário brasileiro.

Nossa análise sobre *Marabá* e *O último Tamoio* mostrou como um corpo, como objeto artístico, consegue a partir da fonte literária, como ponto de partida, desvendar e inculcar pictoricamente questões de gênero e até relações homossociais desse imaginário. É da natureza da arte que ela não precisa obedecer fielmente à fonte literária, e nessa relação interpretativa as obras de arte se abrem como suporte pictórico para um espaço visualmente imaginado sobre o corpo. Especialmente a pintura de *gênero histórico*

¹⁸¹ O crítico Oscar Guanabary reclama em sua crônica no Jornal do Commercio de 28 de agosto de 1884 a troca das congregações e o descontentamento de que a companheira do Tamoio nem de forma remota aparece. Cf. Jornal do Commercio, 28 de agosto de 1884.

¹⁸² Cf. sobre a crítica em Paris, p. 182-184.

anedótico ofereceu esse espaço narrativo amplo de maneira a agradar o gosto por temas eróticos, mórbidos e dramáticos e gerando assim um leque de corpos oníricos.

4.2 O corpo moderno: sensualidade desvelada

Os corpos em representação pictórica com uma narrativa alegórica ou literária prepararam o repertório imaginado sobre o nu. No caso da alusão ao indianismo se estabeleceu todo um vínculo retórico justificando a nudez. Os últimos dois nus de Rodolfo Amoedo, *Marabá* e *O Último Tamoio*, estabeleceram uma relação distanciada com a fonte literária trazendo à tona discussões sobre o corpo feminino e masculino, bem como o corpo mestiço sensual e o seu lugar no imaginário brasileiro. O traço realístico dessas pinturas, a partir dos anos 1870, suplanta o caráter inventivo dessas representações do corpo humano. Entretanto, a mimesis do real na busca de relatar a experiência humana com objetividade não deixa de ser uma invenção artística e ficcional. Até então o cenário referencial garantia o deslocamento que neste capítulo não vemos mais. Trata-se, a partir de agora, de corpos com aparência realista em situações do cotidiano que remetem mais ao intuito de descrever uma determinada realidade do que o compromisso com a pintura histórica. Observando bem, *Marabá* e *O Último Tamoio* já não eram mais pinturas históricas, tanto que os críticos contemporâneos reclamaram da falta de veracidade histórica de Amoedo.

Abrindo mão abertamente do *leitmotiv* literário ou alegórico e das pretensões de se fazer pintura histórica, os artistas da segunda metade do século XIX tenderam a narrar a vida moderna como ela se apresentava nos meios urbanos, onde a engenharia criava as novas escalas arquitetônicas, a fotografia garantia a reprodução da natureza, os jornais aceleravam a velocidade das informações e os panoramas provocavam novas percepções da realidade. Como dissemos anteriormente, as novas tecnologias de representação midiática tiveram todo um impacto na visualidade que envolve a representação do corpo e do seu contexto. O olhar, como atividade incentivada pelas práticas visuais no processo da expansão urbana, toma como objeto a poética da experiência inserida no ambiente contemporâneo que se caracteriza pelos conflitos, pelas ambivalências e diversidades da cultura burguesa do século XIX.¹⁸³ Entendemos a experiência conforme Gay:

¹⁸³ Sobre a questão do olhar, os debates da visualidade e os tramas do ver na arte brasileira, ver SCHIAVINATTO, 1990; na arte francesa, Coli, 1990, p. 289-300; FRASCINA, HARRIOSN, 1993. Peter Gay busca nos seu estudo “A educação dos sentidos”, recuperar essa característica da burguesia na era vitoriana, uma vez que a cultura burguesa não pode ser entendida como algo homogêneo: “A experiência burguesa no século XIX foi a um só tempo riquíssima, franca e misteriosa, regular e caótica, múltipla e una: as atitudes em relação a demonstração

Uma experiência é o encontro da mente com o mundo, no qual nem este nem aquela são jamais simples ou totalmente transparentes. Muito mais do que proporcionar uma oportunidade para o exercício estereotipado do raciocínio e da ação, a experiência participa na criação dos objetos do interesse e da paixão, dá forma aos anseios ainda incipientes e levanta barreiras contra ansiedades ameaçadoras. (...) a experiência é, portanto, muito mais do que mero desejo ou percepção fortuito; é antes, uma organização de exigências apaixonadas e atitudes persistentes no modo de encarar as coisas, e de realidades objetivas que jamais são refutadas. [...] A experiência emerge do confronto e da colaboração entre a reflexão consciente e a necessidade inconsciente, mescla lembranças e anseios, e nem estes nem aqueles são imutáveis ou acabados. Experiências comprovam, pois, a existência de um tráfego ininterrupto entre o que o mundo impõe e o que a mente exige, recebe e reformula. [...] Os homens constroem sua experiência. Tal “construção”, todavia, resulta da colaboração um tanto constrangida entre percepções enganosas geradas por ansiedades e correções levadas a efeito pelo raciocínio e pela experimentação. O modo pelo qual a maioria das pessoas vê a realidade, apesar de todas as revisões apaixonadas e neuróticas aí embutidas, fornece uma imagem reconhecível dessa realidade, que se assemelha ao mundo (GAY, 1988, p. 19-20)

A experiência como construção criativa entre mente e mundo, transformada em representação artística traz, apesar de todos os enganos ou desejos, paixões ou recalques incutidos, visualizações reconhecíveis da realidade. A partir do momento em que se retira a narrativa mitológica, literária ou alegórica da obra de arte em geral, e do nu em específico, a obra trata exatamente dessa experiência: de vivenciar este confronto com o ambiente ou com o corpo. A figura emblemática desse procedimento é o *flâneur* exaltado por Charles Baudelaire a se perder nas ruas das capitais e a experimentar a elegância e a baixeza da vida urbana moderna. Schiavinatto chama atenção que igualmente para o crítico brasileiro Gonzaga Duque o homem moderno se torna heroico por deflagrar-se e mergulhar em suas próprias experiências, em sua realidade, sem idealização, pretexto ou refúgio. Realidade abarca a empiria, a condição emocional e a constituição psíquica (SCHIAVINATTO, 1990, p. 121). É com essa força de experimentar para descrever, analisar, decifrar e classificar as coisas que os artistas, a partir da guinada realista trazem ao campo visual o corpo humano a fim de explorá-lo. Nesse desafio os artistas enfrentam a crise da representação do nu (BROOKS, 1999). Eles precisam “libertar” a nudez das narrativas justificadoras para inscrever a vida real e moderna nesse corpo representado como o mundo a impõe e a mente a reformula: a experiência entre o artista e um corpo que se experimenta e se materializa na

de afeto, as discussões de enfermidades e angústias, a educação das meninas, o uso de métodos anticoncepcionais e ainda muitos outros importantes ingredientes da vida da classe média diferiam drasticamente de uma década a outra de país a país, de uma camada social a outra” (GAY, 1988, p. 14-15).

mise-en-scène correspondente. Esse movimento que Brooks chama *contradictio in adiecto* vinculando ao ideal da arte – o nu – uma narrativa trivial da realidade, ou de modo metafórico, o levantar do véu da nudez. Nesse sentido, analisamos a nudez nas seguintes representações pictóricas: *O Derrubador brasileiro* (1879, Fig. 75) e o *Descanso do Modelo* (1882, Fig. 76), ambos de Almeida Junior, e *Estudo de Mulher* (1884, Fig. 77) de Rodolfo Amoedo.



(Fig.75) Almeida Júnior, *O Derrubador brasileiro*, 1879, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

A obra *O Derrubador brasileiro* (1879, Fig.75), de Almeida Junior (1850-1899), foi realizada em Paris com um modelo italiano e mostra um corpo masculino realista, sentado em repouso, diante de uma pedra com vista para a mata. O modelo italiano, com busto despido, segura em sua mão uma enxada e noutra um cigarro aceso.¹⁸⁴ Tudo está em repouso, a postura do corpo, sentado e apoiado na pedra e os olhos meio fechados e voltados para baixo.

¹⁸⁴ O crítico de arte Felix Ferreira realça o fato de que o modelo italiano não atende ao *incarnato* de um mestiço brasileiro, embora reconheça atitudes próprias brasileiras: “*O Caboclo em descanso* só ressent-se da falsidade do colorido da epiderme; vê-se que o Sr. Almeida Júnior teve por modelo um europeu e não um indígena puro ou mesmo mestiço do Brasil; não obstante, naquelas feições há traços característicos dos nossos íncolas: a atitude é cheia de naturalidade e a figura é de uma robustez belamente artística. O fundo representa uma paisagem demasiadamente carregada, um tanto árida até. Parece antes que o caboclo foi esconder-se na quebrada de um monte, escusa e raramente trilhada, do que procurou abrigo à sombra das florestas, no meio da derrubada” (FERREIRA, 1885, s.p.).

Os traços físicos lembram a força e a energia de um Hércules, mas mais uma vez encontramos um corpo masculino numa pose passiva até lasciva, porém não se trata aqui de um cadáver, como a do índio em *O Último Tamoio* (Fig. 74). A personagem é um trabalhador rural. A pose do derrubador encarna ainda um erotismo lascivo que é reforçado pela vestimenta. Migliaccio até o descreve como que “gozando de um prazer animal” (2000, p. 58). O homem meio vestido realça novos contornos que chamam atenção para o seu sexo ocultado/revelado pela calça. É por causa do vestuário que o nu masculino ganha em experiência da carne e parece mais vivo. O *Derrubador brasileiro* representa uma pintura de gênero, um relato do cotidiano que agrada o gosto de grande parte do público por ser anedótico e erótico. A pintura ainda lembra levemente uma *academia* de *atelier* devido à pose do modelo.

O caipira, que se desenvolverá como uma das vertentes temáticas principais de Almeida Junior demonstra, além do erotismo, uma sutil agressividade. Segundo Coli, esta obra de Almeida Junior revela a descoberta de um exotismo social próximo do fim do século XIX, em que se dramatizava a brutalidade popular brasileira (2005, p. 110). A representação do exótico, do desconhecido habitante do interior, do povo da roça, aciona uma interpretação da realidade que visualiza um corpo masculino carregado eroticamente, sem a modéstia sexual e controle da vontade próprios do homem culto e controlado da cidade a se projetar no corpo masculino hegemônico, formulado pela rede dos discursos médicos e higienistas. A aparente passividade da obra está acompanhada de uma violência contida nos atributos do trabalho e da atividade caipira (COLI, 2002, p. 30). A tensão inerente não se manifesta na execução de uma ação destrutiva (desmatamento), uma vez que Almeida Junior não representa o ápice da atividade como o resultado de um ato violento. Coli chama esse estado de “comedimento neutro” (COLI, 2003, p. 29), embora não se trate de uma neutralidade no sentido literal, mas sim de uma invisibilidade da violência.¹⁸⁵ A situação carregada de tensões invisíveis, mas perceptíveis se caracteriza no momento representado que está em aberto criando um espaço hipotético da possibilidade, da provável violência. É

¹⁸⁵ No último quarto do século XIX percebe-se um grande interesse por pinturas violentas e espetaculares e as catástrofes para o público do salão parisiense constituem hoje um interessante campo de pesquisa. (KEPETZIS, 2010, p. 2; 198). Coli chama a atenção no que se refere à literatura, ao teatro e à ópera brasileira, que se dedicavam a refletir a violência na cidade ou no campo. “Degustavam-se com prazer os impulsos meio cegos e aterradores atribuídos à falta de sofisticação mental dos protagonistas (2002, p. 28).

exatamente esta não representação de um ato violento que gera a tensão na pintura e apresenta o caipira como figura imprevisível.

O corpo de *O Derrubador brasileiro* funciona na mesma chave dos romances regionais que buscam, a partir do olhar topográfico, a “matéria bruta do Brasil rural” (BOSI, 1970, p. 155) a mostrar os seres e seus costumes. O corpo do homem do interior, mais *um outro* do indivíduo urbano burguês, é caracterizado por seu território que é tão exótico quanto à caracterização pela tríade paisagem-costumes-raça aplicada ao indígena. Para tanto, *O Derrubador* está ancorado no binômio de centro e periferia que envolve as noções de civilização e barbárie. *O Derrubador* permite representar a lascívia sensual por ser um corpo que trabalha manualmente a terra, uma atividade física que é imposta pelo ritmo da natureza e não pela nova dinâmica da máquina e da produtividade na cidade. O caipira não faz parte da concepção do *homo motor* (RABINBACH, 1990), do corpo moderno associado à aceleração da industrialização. Ele remete ainda a uma visão integrada no qual corpo, espírito e mente envolvem sensações corporais, imaginação e emoções ligadas à natureza.

Diante da visão energética e do materialismo no que diz respeito ao trato do corpo, lembrando as concepções disciplinares da ginástica objetivando a perscrutação do corpo na segunda metade do século XIX (Cf. p. 81), o corpo do caipira é um corpo pouco disciplinado e controlado, um tanto relaxado e à vontade, mas de todo modo um corpo forte. O estado muscular desse *homo laborens* modula o corpo aparentemente heroico. Entretanto, a pose parada e lasciva não é o corpo de um herói, não representa a masculinidade hegemônica que se produz pela ação e pela virilidade ativa. Sendo assim, podemos entender *O Derrubador brasileiro* dentro de uma vertente das novas representações da masculinidade que vêm do século XVII, inaugurada com o *Hércules* do escultor francês Pierre Puget (1620-1694, Fig. 92), conforme Herding (2004). Cansado e exausto do trabalho árduo, *Hércules* repousa, postura que é interpretada como um afastamento do ideal heroico; uma transposição da virtude de uma ação heroico-trágica para a sensualidade do corpo masculino marcado pelo não fazer.



(Fig. 92) Pierre Puget, *Hércules*, 1662-63, mármore Carrara, 156 x 81 x 146 cm, Musée du Louvre, Paris.

A pose de repouso de Hércules, ainda nos moldes da mitologia, não chamou a atenção da Corte de Luis XIV devido a sua execução artística perfeita. O encantamento com a plasticidade do mármore e o talento artístico de Puget deixou despercebido que essa obra apresentasse leves alterações, ou melhor, indicasse outras versões da representação da masculinidade. Almeida Junior escolheu representar *O Derrubador* (Fig. 75) nesta pose de descanso, relaxado e preguiçoso¹⁸⁶, por ser um corpo ligado à natureza e à vida rural. Num período em que a diferença de gênero com seus valores morais e virtudes viris é instituída pelos discursos que elegeram o homem branco burguês em pleno século XIX como padrão civilizado, é preciso projetar esta sensualidade, esta postura passiva, esta sutil agressividade e o aparente descontrole para este outro caipira. Então, são os corpos masculinos indígenas ou dos caipiras e caboclos, esses corpos chamados “tipicamente brasileiros”, das pinturas históricas ou de um realismo social – assim os nomeia a crítica de arte da época e a literatura científica de hoje – que recebem as inscrições eróticas. Para citar um exemplo da crítica de

¹⁸⁶ Almeida Junior poderia escolher uma cena de trabalho árduo como os pedreiros de Gustav Courbet. A crítica de arte do século XX gosta de comparar Almeida Junior com o realista Gustav Courbet, mas na proposta ideológica da pintura realista ambos os artistas seguem caminhos diferentes. Enquanto Almeida Junior caracteriza a personagem no seu ambiente, Gustav Courbet realça a questão social do trabalho. As pinturas posteriores, como, por exemplo, *Caipira Picando Fumo* (1893), *Amolação Interrompida* (1894), *Apertando o Lombinho* (1895), *O Violeiro* (1899) demonstram sempre um lado lúdico, preguiçoso e relaxado das personagens. O crítico Luís Martins, em 1940, percebe nos trabalhos a “preguiça, o dengue, a entrega sonolenta diante do castigo do sol - uma sugestão irresistível de milharais queimando nas tardes de estio. [...] Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça” (MARTINS, 1985, p. 9).

arte de contemporâneos do artista, já na República, observa-se o reconhecimento de Oscar Guanabarro nesta linha argumentativa da identificação do “tipo brasileiro”:

[...] Nesse ponto temos tres artistas notaveis, que pintam scenas brasileiras, produzindo quadros magnificos - Almeida Junior, Brocos e Weingärtner. O pintor ituano [Almeida Junior], autor de alguns quadros existentes nas galerias da escola nacional, taes como - O modelo, Caipiras negaceando, Derrubador brasileiro, e mais dois outros biblicos - A fuga para o Egypto e Remorso de Judas apparece-nos agora com tres télas brasileiras - A pescaria, A queda do Votorantim, Amolação interrompida e O caipira [Picador de fumo]. Na Pescaria a scena passa-se em um rio pouco caudaloso, com as margens alagadas e invadidas pelo tabual; na barranca estão os dois pescadores. É um quadro bem de scena vulgar; sem o espectacular do pannejamento e sem o grito das cores pomposas arrumadas para fazerem effeito. Na Queda do Votorantim ha pouco estudo da agua; parece uma quêda de gesso, sem transparencia, sem humidade, sem ruido. Almeida Junior não está no seu elemento, mas em compensação lá temos o Caipira, typo exacto do sertanejo paulista, indolente, sentado a picar fumo para cigarro com a grande faca de ponta. Ha muita observação nesse typo, aliás difficil. O Amolador interrompido tambem é um typo brasileiro e bem brasileiro. A téla tem grandes dimensões e obriga o pintor a muitos detalhes, que prendem a attenção do observador. Almeida Junior é sempre o mesmo artista de traço largo, fiel desenhista e de colorido natural, banindo da palheta cores inuteis, que só servem a quem quer produzir o agradável á vista, sem se importar com a verdade.” (GUANABARINO, 1894, p. 2).

Almeida Junior preocupa-se fielmente com a verdade em trazer à tona as personagens brasileiras. *O Derrubador brasileiro* é uma das primeiras representações dessa série do “tipo bem brasileiro”, não interessando ao artista a fisiologia individual mas sim, a captação do tipo geral em seu meio ambiente e seus afazeres. Essa caracterização é configurada pelo binômio civilização e barbárie, idealizando e logrando por essa descrição naturalista a identidade dessa personagem regional e autóctone da arte brasileira.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Monteiro Lobato e também Mário de Andrade encontraram na temática regionalista de Almeida Junior o gênero brasileiro que se destaca na República. Monteiro Lobato: “Pinta, não o homem, mas um homem - o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante. [...] Mudem-se áquelas figuras os trajes, vistam-nas à moda nossa, dêem-lhes a nossa paisagem como ambiente, e o quadro bíblico continuará verdadeiro: é sempre um marido, a mulher e filhinho, humaníssimos todos, que fogem para salvar a vida. Se era assim o pintor num quadro dessa ordem, gênero em que, de comum, a arte naufraga no mar do convencionalismo anti-humano e anti-natural, continua assim, humano e natural, despreocupado de modas e escolas, até o fim da carreira. Não há obra mais una que a sua. Nunca foi senão Almeida Júnior no individuo; paulista na espécie; brasileiro no gênero”. (LOBATO, 1956. p. 79). Estudos recentes sobre a obra de Almeida Junior, por exemplo, de Aracy Amaral, destacam, ao lado de suas pinturas de retratos e cenas de interiores, os temas regionalistas como “sentimentalismo e empatia com seu entorno” e “sensibilidade brasileira” que marcaram uma nova proposta da arte brasileira. (AMARAL, 1990, p. 57-60). O crítico de arte Gonzaga-Duque se opõe a essa idealização do tipo nacional por ser de origem romântica do herói na literatura. Ele não é contra o caboclo como assunto pitoresco, mas esse não pode ser misturado com os selvagens. (DUQUE-GONZAGA, 1929, p. 111). Ver sobre o conceito de arte brasileira os escritos de Duque-Gonzaga e sua escolha de Belmiro de Almeida como pintor moderno: SOUZA, 1990, p. 94, 119-124.

A monumentalização de *O Derrubador brasileiro* o torna um ícone estereotipado de um tipo masculino brasileiro que foi inteligível e premiado com a Condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa em 1884 devido ao “novo olhar para a realidade simples do país” (FERNANDES, 2001, p. 286). Almeida Junior apresenta uma experiência particular de um corpo masculino, não por ter vivenciado e se confrontado como um *flaneur* na vida real, já que a pintura foi executada diante de um modelo italiano num *atelier* em Paris, mas por apresentá-la numa linguagem simbólica e contornar um corpo regional no campo visual. Trazer à luz esse corpo rural não foi apenas bem aceito pela crítica artística, como também foi correspondida pela burguesia agrária e citadina de São Paulo (MIGGLIACIO, 2000, p. 58). A nova classe burguesa paulista, por ter encomendado e comprado as obras de Almeida Junior, tanto dos temas regionais quanto os retratos e as cenas de interiores, atuou em favor e consolidou um gosto burguês trazendo o corpo regional para dentro do sistema de arte. Assim, podemos constatar que não apenas os nus femininos sensuais agradaram o gosto da elite intelectual e econômica das últimas décadas do século XIX, mas também os corpos masculinos que passaram a circular dentro da narrativa de uma experiência moderna, pintados realisticamente e caracterizados por um tipo regionalista do interior com conotações eróticas presentes nesse imaginário retratado.

A presença de *O Derrubador* indica uma homotextualidade que ultrapassa as tradicionais políticas do olhar masculino analisadas em numerosos estudos feministas e que se constitui pela dicotomia: sujeito masculino e objeto feminino. Entendemos como homotextualidade, conforme Bleys (2000, p. 11), um termo heurístico que abrange diacronicamente comparações de identidades masculinas em representações que expressam artisticamente relações homosociais e são percebidas como tais pelo público, de forma intencional ou não pelo artista. Nosso estudo de caso mostra claramente que a matriz heterossexual nos jogos de olhares não abrange esta representação que revela olhares homoeróticos entre artista, modelo e o observador masculino. Camuflado no *alter ego* do interior rural, foi possível mostrar publicamente um corpo masculino que ultrapassou o comportamento esperado no que diz respeito às fronteiras de gênero: um corpo masculino sedutor e apelativo que veio a se tornar objeto de olhares. Encontramos aqui o prazer do olhar, a escopofilia, considerada por Freud como instinto sexual básico, enlaçados entre sujeito e objeto masculino enunciando e produzindo um corpo inteligível e aceitável pelo público. Apesar da rigorosa moralidade da cultura brasileira na segunda metade do século

XIX, a existência de códigos visuais no que diz respeito à homotextualidade possibilitou essas trocas eróticas. Os códigos visuais refletem uma homossociabilidade referente a um específico momento no qual a sociedade ainda não nomeava o desejo homossexual (MAHON, 2005, p. 49). As possíveis narrativas falam sobre amizade masculina, batalhas ou mentores no estilo grego, ou uma projeção ao exótico e desconhecido, como no caso de *O Derrubador*.

Esse corpo masculino entra com as mesmas condições no imaginário erótico brasileiro como a mulata, um corpo estigmatizado pela sedução, ambos integrados na economia dos corpos imaginados como socialmente inferiores. A mulata por ser mulher mestiça e o homem, por ser caipira. Ambos são objetos de desejo oscilando entre a fascinação e a repulsa, admiração e estranhamento assegurados pelos discursos nos vieses etnográficos e geográficos, constituindo figurações que fogem à norma branca e burguesa. É importante ressaltar que essa economia das políticas do olhar existe igualmente para os corpos masculinos, embora numa escala bem menor do que para os corpos femininos. Na busca de um Brasil “verdadeiro” e dos brasileiros “verdadeiros”, os artistas, como também os literatos, inventaram corpos pictóricos femininos e masculinos na perspectiva de um olhar etnográfico ou geográfico, eroticamente carregados e que são, por isso, reconhecidos pelo público como corpos brasileiros. Perguntamo-nos, porém, se os corpos designados *a priori* como “verdadeiros brasileiros” impregnam a inscrição erótica. E se esses corpos da alteridade são os corpos imaginados como brasileiros, quem são ou como se caracterizam então os corpos considerados padrão, do homem branco e culto da elite? Seriam estes também corpos brasileiros?

Os nus dos corpos indígenas e caipiras trazem o problema da ambiguidade que se constitui nesse olhar erótico: de um lado, proclama-se um grande receio pelo corpo erótico estigmatizado pela raça ou pelo ambiente na conduta moral do Império; de outro lado, cultiva-se no imaginário o aspecto sensual expressado e deliberado nos corpos da alteridade. Esse *alter ego*, seja no viés etnográfico, seja no topográfico, porém, é preciso para erotizar o corpo, experimentar esse desejo de olhar e propiciar a experiência prazerosa no âmbito da imaginação. Simultaneamente, os produtores e consumidores da elite ao apreciar os romances e as pinturas se definem diante desse outro porque ele é tudo o que eles não podem ser: nus, relaxados e sedutores.

Junto ao *O Derrubador brasileiro* estava exposta, na Exposição Geral de 1884, outra pintura de Almeida Junior, *O Descanso do Modelo* (1882, Fig. 76). Essa representação mostra uma cena no interior do *atelier* do artista, onde estão presentes o artista e o modelo feminino.



(Fig.76) Almeida Junior, *Descanso do Modelo*, 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

O artista está sentado olhando para a modelo e aplaudindo. A moça, sentada e tocando piano num intervalo da pose, está de costas, nua, para o observador e o quadril enrolado em tecidos precisos que ocultam as nádegas. O *atelier* está decorado com muitos objetos nas paredes, vasos, plantas e tecidos. O cavalete do artista à esquerda e a mesa decorada com cortina à direita emolduram toda a cena íntima entre artista e modelo. Almeida Junior toma nesta obra um tema iconográfico conhecido e explorado durante a história da pintura: a presença do artista e do modelo vivo. Esta cena lança um olhar para trás dos bastidores da situação diante do modelo vivo, fala da situação do trabalho e da relação entre artista e modelo vivo que tradicionalmente era a mulher nos *ateliers* privados, pelo menos é essa combinação artista homem e mulher modelo vivo que está presente nesta iconografia do interior do *atelier*¹⁸⁸ A situação descrita tem uma aura de verdade

¹⁸⁸ Desconheço obras que revelem uma situação a dois entre artista e modelo vivo masculino num *atelier* como a abordada. Seria muito interessante investigar a existência da configuração a dois, entre artista e modelo vivo. Existem muitas representações de situações de *ateliers* demonstrando a aula do nu, vários alunos masculinos em torno do palco com o modelo vivo masculino, o que é institucionalizado na Academia de Artes. Cf. a obra de Léon Cochereau, *L'Atelier de David au Collège des Quatres Nations*, 1814, óleo/ tela, 90 x 105 cm, Musée du Louvre, Paris. Sobre a combinação de mulher artista e modelo vivo homem para uma representação do nu masculino, Higonnet comenta que a classe média estabeleceu um tabu absoluto e considerou o desejo sexual

sobre esse encontro e deixa a imaginar as horas de trabalho em conjunto, sendo executada nos moldes realistas com observações de fenômenos físicos detalhados.

A representação do modelo vivo integra-se na concepção dos três arquétipos da mulher: a musa, a madona e a sedutora, como já elaboramos no primeiro capítulo (Cf. p. 67). Em torno da musa enquanto modelo vivo se fundou um mito. Segundo Anne Higonnet, havia a crença generalizada de que as modelos do nu tiveram relações sexuais com os artistas. “Fosse ou não isto verdade na prática, o mito do modelo de arte deu uma expressão indireta à relação imaginária entre o observador masculino e o nu artístico” (1991b, p. 316). O quadro de Almeida Junior evoca essa possibilidade para a fantasia do observador, pois a representação também reforça o olhar *voyeur* tal como ele é estabelecido na convencional matriz heterossexual, o sujeito masculino e o objeto de observação feminino. De forma explícita o nu feminino é olhado por dois observadores: o artista e o observador diante da imagem, de modo que as posições de observação se confundem. Assim, a triangulação do olhar se fecha nas tramas do corpo feminino e possibilita a contemplação do objeto. Este, ainda discreto, de costas para o observador, está brincando de forma coquete com o artista que também está se divertindo. A cumplicidade do olhar entre as duas figuras cria uma atmosfera ainda mais intimista, como é visto nos detalhes (Fig. 93 e Fig. 94).



(Fig. 93) Almeida Júnior, *Descanso de modelo* (detalhe do pintor), 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

(Fig. 94) Almeida Júnior, *Descanso de modelo* (detalhe do modelo), 1882, óleo/ tela, 227 x 182 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

O espetáculo do olhar está localizado no corpo feminino, cujas costas marcam o eixo vertical do meio da obra, pilar fundamental e ponto inicial da observação. O jogo de olhares das personagens, as costas iluminadas e os inúmeros objetos curiosos (vasilhas de cobre, armas, quadros, cortinas, instrumentos, velas, tapetes etc.), de uma câmara de maravilhas, produzem ativamente um prazer curioso de observação, a que Linda Hentschel chama de uma “escopização do desejo” (HENTSCHEL, 2004, p. 200). Almeida Junior representa no corpo feminino o seu ambiente de experiências visuais tal como elas são vivenciadas na modernidade. O pintor moderno com sua “atitude” ou “consciência” se debruça sobre temas poéticos e maravilhosos, “o transitório, o fugidio e contingente” (BAUDELAIRE, 1863, p. 553). É a efemeridade do olhar, das piscadelas e dos gestos coquetes, o reflexo dos objetos. Contudo, são as sensações imediatas da vida contemporânea o que o pintor captura. O crítico de arte Gonzaga-Duque descreve a leveza e o prazer do encontro cotidiano entre artista e modelo:

É um *atelier* de pintor. O interior é quente e banhado por uma luz fraca e igual. Num fundo de parede brilham duas faianças, uma moldura de quadro, o ferro agudo de uma lança. O pintor - um mestre, de longas barbas louras, corado, simpático, com a cabeça toucada por um barrete de veludo cor de vinho - acaba de descansar a palheta, acende o cigarro e, durante esse lapso de tempo perdido, o modelo - uma rapariga morena preludia ao piano uma música.

- Muito bem! Muito bem!

Diz-lhe o mestre e bate palmas, a sorrir, com o cigarro entre os dentes. Ela pára, agradece-lhe com uma risadinha fresca e maliciosa os elogios.

Esta cena é reproduzida com muita facilidade e graça. O modelo que está assentado ao tamborete do piano acha-se de costas para a frente da tela; tem o corpo nu até os quadris, donde cai ao chão um largo panejamento amarelo. O seu rosto, que se vê em meio perfil; o olhar brejeiro, a risadinha que lhe arregaça os lábios, os dentezinhos miúdos e claros, a cabeça redonda, penteada com elegância, a cor quente da epiderme, a posição dos braços lançados ao teclado, são feitos com a maior predileção pelo acabamento e pela realidade. (GONZAGA-DUQUE, 1888, s.p.)

O crítico identifica o frescor provocativo e a malícia calculada da modelo, jogo sedutor inerente no mito da musa moderna. Ela é descrita com toda atenção ao detalhe como o lugar central dado por Almeida Junior. Os efeitos realísticos da pintura naturalizam a relação de flerte e trazem ao campo visual, tarefa incumbida do realismo de acordo com Brooks (1993), esse corpo feminino sedutor a ser mirado tanto pelo artista como pelo observador. Igualmente a crítica de Felix Ferreira destaca o naturalismo da pintura na qual a “ciência das leis da harmonia” garante o belo encontro das “figuras predominantes do

quadro, o ponto culminante da estética, para onde converge o olhar do observador” (FERREIRA, 1885, s.p.). Ambos os críticos identificam a relação distraída e natural entre artista e modelo como tema oportuno e não atribuem uma falta de moralidade a esse encontro. Além do mais, os dois críticos descrevem a modelo como “rapariga morena” e Ferreira segue: “uma bela rapariga morena como a casca da caneleira, alegre como um dia de primavera” (Ibid.). A epiderme da moça é associada com o tempero exótico da canela, embora na pintura a cor da pele seja branca e não morena. A alusão à canela envolve novamente o já mencionado sentido do paladar, a essência que vai temperar o doce. O trato pictórico de Almeida Junior concebe o corpo em termos de carne e não de pele, como o observamos nos protagonistas das vertentes coloristas desde Rubens, Delacroix e Courbet (Cf. p. 55). A superfície pictórica e epidérmica é constituída por massa pictórica formando ossos e músculos. Ela também é modelada na luz do ambiente. De acordo com Fend (2005, p. 318), a pele não é um órgão neutro mas sim, um lugar de inscrições discursivas no limite do sujeito e seu entorno, que recebe durante o século XIX, nos tratados anatômicos para artistas, grande atenção, por exemplo em “L’anatomie des formes extérieures” (1829)¹⁸⁹, de Gerdy, como já analisamos no primeiro capítulo (Cf. p. 55-59). Na pele se inscrevem raça, classe e gênero. Essa constatação nos permite deduzir que Almeida Junior concebe o corpo feminino pelas inculcações sobre a pele entendida como um lugar comunicável e aberto. A pele do *Modelo em descanso* não vela o interior, pelo contrário, ela atende, como nos discursos anatômicos elaborados, à função da comunicabilidade entre interior e exterior e do lugar de significado e referência: uma carne maciça, gordura charmosa e um *incarnato* tátil e disponível. Enquanto o crítico francês Charles Blanc proclamava que um corpo feminino é sempre mais velado sob uma pele transparente cobrindo os músculos, que são o “pudor do esqueleto” (BLANC, 2000 [1860], p. 375), Almeida Junior oferece um corpo feminino pouco escondido sob o invólucro da pele. O pudor da modelo está na posição de costas delicadamente enrolada no pano de seda, mas seu corpo tátil fala do desejo disponível. O pintor apresenta de forma inteligível um corpo em prol da “escopização do desejo” e evidencia essa experiência por uma aparência alegre e natural da moça como decorrente de uma relação naturalizada entre artista e modelo, já que é da sua tarefa se expor. Assim, Almeida Junior compôs na metrópole da modernidade uma narrativa de um corpo feminino contemporâneo envolvido no sistema das relações convencionais entre

¹⁸⁹ Cf. a discussão sobre o destaque da pele nos tratados anatômicos para artista, p. 52-58.

artista e modelo. A função da modelo como musa contextualiza a disposição coquete da jovem na qual o jogo de olhares é assegurado na matriz heterossexual que é estabelecida desde o século XVI, quando o nu masculino em geral saiu da imagem erótica para se posicionar diante dela. A última representação do corpo a ser tratada neste estudo oferece novamente o prazer visual sob o corpo feminino do *Estudo de mulher, Nu com ventarola* (1884, Fig. 77), de Rodolfo Amoedo, executado em Paris e exposto na Exposição Geral da AIBA em 1884.¹⁹⁰



(Fig.77) Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher, Nu com ventarola*, 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

Esse nu é considerado, segundo Migliaccio, o primeiro nu moderno da arte brasileira (2000, p. 34). Trata-se de um corpo feminino deitado sobre a cama num interior. O corpo encontra-se esticado, de costas e o braço esquerdo da modelo segura uma ventarola ou leque. O corpo da retratada é redondo e sinuoso, deslizando da cabeça para os delicados pés cruzados. A brancura do seu corpo vibra e é capaz de fazer alusão às cores do *incarnato* da Vênus de Cabanel (Fig. 32) que Émile Zola descreveu como um “tipo de rosa e marzipã branco” (ZOLA apud BROOKS, 1993, p. 125). A *mulher de ventarola* não surge num rio de leite como a Vênus, mas ela é enredada por tecidos e almofadas sofisticados. O papel da parede verde, o travesseiro ornamentado por flores embaixo da cabeça, o cobertor de cetim

¹⁹⁰ O *Estudo de Mulher* foi enviado de Paris para a Congregação dos professores da AIBA junto com os trabalhos “O ultimo Tamoio” (1883, Fig.) e a pintura religiosa “A partida de Jacob” (1884). Os temas diversificados, arte sacra, um da literatura indianista e outro um nu moderno, demonstram a variedade temática possível e necessária para atender às demandas dos professores brasileiros.

branco e o tapete de pele aparentam uma variedade de texturas muito ricas e sensoriais, além de remeter à moda oriental que estava em voga naquela época em Paris.



(Fig. 95) Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher, Nu com ventarola* (detalhe do pé), 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Fig. 96) Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher, Nu com ventarola* (detalhe do leque), 1884, óleo/ tela, 150,5 x 200 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

Provavelmente o lugar dessa pintura é o próprio *atelier* do artista ou uma cena composta com atributos como, por exemplo, o leque de posse do artista. A aquarela do ano anterior (Fig. 97) indica uma próxima relação pelos objetos decorativos, o carpete oriental e um pedaço do papel de parede verde ao recorte do nu em questão.



(Fig. 97) Rodolfo Amoedo, *Atelier do Artista em Paris*, 1883, aquarela/ cartão, c.i.d., 56,8 x 77 cm, MNBA, Rio de Janeiro.

Embora Amoedo não tenha feito questão de identificar na sua pintura do nu o ambiente do *atelier*, como o encontramos no *Descanso do modelo* de Almeida Junior (Fig.

76), reconhecemos uma preocupação em criar um local moderno. O tema agora é o corpo feminino num ambiente à moda oriental e exótica da época.

A cena decorada por panos preciosos lembra a volúpia dos nus enredados nos tecidos decorativos de François Boucher (Fig. 98). Mademoiselle O'Murphy, uma das cortesãs de Louis XV está retratada num momento íntimo enfatizando sua juventude e beleza numa pose erótica assumindo o papel de sedutora.



(Fig. 98) François Boucher, *Nu deitado (Mme O'Murphy)*, óleo/ tela, 59 x 73 cm, 1751, Alte Pinakothek, München.

Certamente Amoedo não introduz o caráter frívolo do rococó mas sim, a atmosfera sensual de uma pintura de salão da segunda metade do século XIX. Sua modelo se vira delicadamente de costas e não busca o olhar ou uma pose provocadora, embora as luzes sobre as nádegas tenha seu efeito. A sensualidade aqui apresentada vem por meio da cor e de seu tratamento, demonstrando toda a competência colorista da pintura. Identificamos claramente em *O Estudo de Mulher*, uma primeira proposição que precisa ser levada a sério, de um *contradictio in adiecto* na crise da representação do nu. É aquele momento conflituoso de discursos teóricos apontando, como anteriormente explicado, as tensões entre artistas acadêmicos e modernos. Mesmo que o corpo imaginário neste ambiente contemporâneo de Amoedo ainda seja bastante reservado, já tende a ocupar um novo lugar nesta crise de representação do nu da década de 80 do século XIX. Amoedo desvela a nudez delicada da pele branca do pretexto mitológico no *style neo-gréc*, produzida pelos pintores *pompieri* como Cabanel ou Bouguereau, e transpôs toda a sensualidade num ambiente contemporâneo e realístico.

Corpo e ambiente convencem por sua composição equilibrada e sensorial. Provavelmente o artista acompanhou em Paris os debates sobre um *nude* moderno que

ousava desrespeitar os limites da arte clássica e unia a representação artística à vida cotidiana. Tendo produzido a pintura na capital francesa, ao apresentá-la na Exposição da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1884, o artista trouxe essa tensão entre a arte acadêmica e a realista, antiga ou moderna, para o ambiente cultural da capital brasileira e provocou, além do debate sobre uma cultura genuinamente brasileira, a controvérsia sobre a arte moderna no país.¹⁹¹

A arte moderna altera a retórica do nu feminino e desvela o corpo feminino permeado pela ambiguidade entre a fascinação e a repulsa no campo visual. Essa ambiguidade diante da feminilidade, característica de toda a segunda metade do século XIX, como já mencionamos nos capítulos anteriores, faz-se presente e descreve muito bem o clima artístico expresso nas palavras de Charles Baudelaire. No seu texto “Sobre a modernidade” ele descreve a mulher como o que segue:

o ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas e mesmo – admitamo-lo para a vergonha das volúpias filosóficas – dos mais duradouros prazeres; o ser para o qual, ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; esse ser terrível e incomunicável como Deus (com a diferença que o infinito não se comunica porque cegaria ou esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos só é incompreensível por nada ter a comunicar, talvez) esse ser em quem Joseph de Maistre via um belo animal cujos encantos alegravam e tornavam mais fácil o jogo sério da política, para quem e por meio de quem se fazem e se desfazem as fortunas, para quem, mas sobretudo devido a quem os artistas e poetas compõem suas jóias mais delicadas; de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes; a mulher, numa palavra, não é somente para o artista em geral, e para G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares.

Não é, digo eu, um animal cujos membros, corretamente reunidos, fornecem um perfeito exemplo de harmonia, não é sequer o tipo de beleza pura, tal como pode sonhá-lo o escultor nas suas mais severas meditações; não isso não seria ainda suficiente para explicar seu misterioso e complexo fascínio. [...] Tudo que adorna a mulher, tudo que serve pra realçar sua beleza, faz parte dela própria, e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático adoram finalmente todo *mundus muliebris* quanto a própria mulher. A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade (1996, p. 53-55).

¹⁹¹ Lembrando que Rodolfo Amoedo mandou *Mulher com ventarola* junto com outras pinturas, *O último Tamoio* (1883) e *A partida de João*, bem como um desenho de composição de *Jesus Cristo em Cafarnaum* (1884) para a congregação dos professores na AIBA em prol da prorrogação da bolsa cedida pela instituição.

O encanto da mulher como algo admirável ou “estúpido”, mas ao mesmo tempo enigmático e inacessível como uma divindade, causadora de prazer e dor, delineia a concepção sobre a mulher no ambiente artístico da modernidade.¹⁹² A imagem do corpo feminino nas “gazes e reverberantes nuvens de tecidos” por Amoedo representa esse clima adorável, curioso e sedutor. O pintor brasileiro capta pictoricamente o corpo feminino como “uma luz, um olhar, um convite à felicidade (masculina) e uma harmonia geral” A representação é ancorada claramente na clivagem sujeito – objeto como já foi dito na pintura *Descanso de modelo* de Almeida Junior e se enquadra nesse sentido nos discursos sobre a mulher também no Brasil. No ambiente intelectual brasileiro a questão da mulher adquiriu importância no meio intelectual, mas não se desenvolveu uma literatura misógina nos moldes da europeia, conforme Martins:

“Avesso aos discursos mais misóginos de seus congêneres europeus e norte-americanos, os médicos e intelectuais brasileiros preferiam adaptar as teorias e as idéias a respeito da alteridade feminina às particularidades da realidade social e cultural brasileira, procurando ao mesmo tempo, definir a mulher e estabelecer sua função na sociedade, como formadora de homens” (2004, p. 222).

A produção masculina, seja o texto científico ou literário, transforma o corpo feminino em objeto de análise, como nós também já observamos nos romances realistas de Aluísio Azevedo. Esse olhar sobre o corpo feminino pode realçar a degeneração, como a personagem Bertoleza no “Cortiço”, ou o prazer como no romance “A carne” de Julio Ribeiro. O romance suscita o interesse e o desejo, fala de um excesso sexual que encaminha muitas vezes para um fim trágico e a desgraça. Comparativamente a pintura brasileira também revela em todos os níveis a sensualidade do corpo feminino, mas— exceto *Moema* — não realça o trágico. São os belos corpos pictóricos que se dão à contemplação e inspiram a imaginação masculina. Certamente o nu de Amoedo, aqui em questão, é o ato mais direto e imediato, sem nenhum pretexto como de todos os corpos analisados neste estudo.

Segundo o crítico de arte Gonzaga-Duque, o pintor foi criticado por imoralidade na Exposição Geral de 1884.¹⁹³ Sua publicação de quatro anos depois descreve muito bem o impacto da carne desvelada e julga ironicamente a moralidade da congregação acadêmica:

¹⁹² Obviamente não é a única posição na diversa produção textual em diferentes áreas do conhecimento sobre a mulher e com tendências diferentes, desde a misógina até a mais liberal. O texto de Baudelaire é tomado como sintoma cultural porque com sua crítica de arte uma grande parte do meio artístico se identificou.

¹⁹³ Migliaccio chama *Estudo de mulher a* “quase Olympia brasileira” referindo-se à pintura de Manet que causou em 1863 escândalo em Paris. Ainda o autor questiona o escândalo provocado na Exposição Geral no Rio de Janeiro em 1884 (MIGLIACCIO, 2001, p. 34). Ver os estudos recentes de Camila Dazzi, a quem agradeço por

Esse sentimento vivo da natureza, essa rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos, manifesta-se com maior habilidade no “Estudo de mulher”. A mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala e, numas e noutras nuances, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem esse quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:/ — Que mulher sem vergonha!/ Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!/ Oh! a pudica congregação quer uma arte *ad usum delphini*! Que a moral seja respeitada com o auxílio da folha de videira, Srs. Artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica” (GONZAGA DUQUE, 1888, p. 187).

Gonzaga-Duque descreve o corpo representado pela qualidade da carne, carne que tem sangue, que é quente e que modela esse corpo perfeito. Os olhos do crítico, como os dos demais observadores, também tateiam a epiderme pictórica. Carnação, corpo a corpo com a própria pintura, mais uma vez a tela se torna a pele do pictórico por ser a epiderme do corpo em representação. É a materialidade tangível desse corpo feminino que permite o acariciar pela observação, tornando-o um fetiche da beleza sensual. Gonzaga-Duque menciona um comentário sobre o pudor e a censura da AIBA que não encontramos confirmados por outros críticos. Os comentários de críticos como Oscar Guanabarro no *Jornal de Commercio*, um mês após a abertura da exposição, destacam a delicadeza do trabalho e a exata reprodução “da cor da carne no tom de róseo, que talvez para uns podia aparecer um tanto exagerado por ser acostumado a vêr falsas cores do nu” (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 26.09.1884 apud DAZZI, 2010, p. 2). Outro crítico, nas suas observações sobre a produção artística brasileira, Angelo Agostini, comenta a atenção que o quadro causou, avaliando as possíveis imperfeições da pintura e brincando com a indizível pudicícia da modelo:

Outro quadro que tem chamado muito a atenção dos amadores, é o *Estudo de mulher*. Gostamos muito da maneira franca como está pintada essa tela, menos a cor da mulher, da cintura para baixo. Aquella cor que termina nos pés não nos parece natural, nem está de accordo com a das costas. A cabeça é admiravel porém o cabello deixa muito a desejar: falta-lhe luz. O braço, apesar de ser um pouco fino, está bem modelado: outro tanto não podemos

dizer das pernas, nem das... (ó diabo!) Onde acabam as costas emfim. A ser realista, é preciso sel-o déveras. Perdoariamos a ousadia de uma posição como a d'essa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim! [...] (Angelo Agostini, Revista Illustrada, 1884, ano IX, n.392, p. 3; 6)

Para o crítico a pose é bastante provocadora. Percebe-se uma excitação, mas não um escândalo por imoralidade. Podemos concluir que esse corpo, embora ousado ou exagerado nas formas, provocou reações dentre os críticos de arte. Quanto à avaliação dos professores da AIBA não se lê um comentário sobre a imoralidade da obra, resignando-se em anotar o aproveitamento dos estudos de Amoedo no exterior que provêm dos “preceitos da Escola francesa contemporânea, [que] tanto influem e o induzem a sentir desse modo” (DAZZI, 2010, p. 3).¹⁹⁴ Ainda num outro documento institucional, o relatório anual da Academia, o vice-diretor Ernesto Gomes Moreira Maia se expressa negativamente sobre o realismo exagerado dessa pintura que se tornou moda em detrimento dos “bons princípios clássicos, que não cessamos de recomendar aos nossos alunos” (Ibid.). Suponho que certamente uma alusão a Vênus – *à la mode* de estilo *néo-grec* na *École de Beaux Arts* em Paris - resolveria o desgosto do Vice-Diretor. Contudo, apesar de observações críticas, todavia não escandalosas, o nu *Mulher com Ventarola* não foi censurado por remeter-se suficientemente aos clássicos nus da pele branca e lisa de Ticiano ou Ingres. Num outro texto crítico de Gonzaga-Duque mais tarde, em 1905, o devaneio sobre este corpo feminino em representação ganhou fortes tons poéticos se perdendo em inúmeras metáforas da beleza, uma vez que só é inteligível em referência, bela como a Vênus:

Deitada d'em vés, premindo o thorax sobre o divan de escuro estofo polychromado, no estylo arabe, deixa ao espectador o desnudo de seu bello corpo, de costas, num rutilante rosicler de carne moça, que é como uma musica pagã ouvida em devaneios, tendo-se nos labios os bordos finos duma taça transbordante de louro *Samos*. O exúbero contorno dessas formas, o lacteo macio da epiderme, que o sangue faz tremer e lhe dá o calor de um desejo em repouso, são como a nudez da Callypigia, entoam hosannas á Vênus Astartéa pela incorruptibilidade do dorso feminino, a que não attinge a flacidez da mocidade fanada nem no deformizam as tumecencias sagradas da maternidade. E' a belleza duradoura, que resiste longamente aos annos, e onde a curvilinea silhuêta da fórma tem a insidia vagarosa de um som que ondula lentamente por uma amphora de crystal. Veem-se-lhe, de relance, o debuxo do perfil, o friso da concha minuscua da orelhinha quente, e vê-se-lhe a nuca inteira mergulhando, como o desfallecer de um goso, a alvinitencia estonteante da sua pelle na perfumada noite sigillosa de seus cabellos, em apanho elegante de mulher de moda. Mas, essa, não é nem podia ser a sua obra capital. Faz parte da sua orientação artistica e, assim, marca um pontro alcançado, um “estado do espirito” n'ascendencia da melhoria.

¹⁹⁴ A avaliação foi feita por Vitor Meirelles e José Maria de Medeiros, a 3 de setembro de 1884, em Atas da Academia Imperial de Belas Artes.

Póde-se-lhe chamar um nú contra-academico porque, possuindo no mais feliz esforço da reproducção - o desenho, a anatomia e a facilidade pinturesca das provas profissionais - contem, a maior, essa extraordinaria palpitação da verdade que a fa viver, e essa ostensiva e provocante nudez d'hetaïra, o que pôz vincos de censura nos sobr'olhos da circumspecção academica daquelle tempo. (DUQUE ESTRADA, 1929, p. 13-14)

Gonzaga-Duque descreve a nudez proibida, expressa o desejo e envolve o sentido do paladar. O efeito da pintura é tão impactante que se menciona reações físicas do observador, diante de tanta beleza desvelada ele começa a tremer e sentir calor. Não só Émile Zola falou de verdade ou mentira no que diz respeito ao nu feminino, o próprio crítico de arte brasileira comenta sobre o nu como “extraordinária palpitação da verdade” (GONZAGA-DUQUE, 1929, p. 14). O traço realista e a ausência de narrativa literária, tratando apenas o corpo como matéria lisa, constituem o corpo feminino imaginado como fato imutável, a “verdade”, e logram para a sexualização da mulher como sedutora, figura viva no imaginário da modernidade oitocentista - finalmente uma experiência da burguesia tanto em Paris como no Rio de Janeiro.

O que se pode apreender é que as sete pinturas de nus brasileiros analisadas neste capítulo problematizam como possíveis representações a constituição de corpos no imaginário brasileiro. Os corpos são esboçados pela elite intelectual do Império que exercita um vivo intercâmbio com as metrópoles da Europa, especificamente Paris, onde a maioria dos nus foi executada. Procuramos relacionar os fazeres artísticos, as reações críticas e os discursos inerentes em torno desses corpos pictóricos com a narrativa alegórica e literária, e até mesmo sem referência fora da imagem, expressando um corpo após a crise de representação da retórica sobre a nudez.

Os corpos com uma narrativa alegórica ou literária abordam temas brasileiros, mas nem sempre com o intuito de contribuir para a constituição de um corpo brasileiro. A *Moema* dialoga na chave romântica mais com as vertentes iconográficas do nu *pastorale* na pintura e das afogadas na literatura do que com a montagem de um corpo nacional encarnando valores patrióticos. Sem a intenção de elaborar um corpo tipicamente brasileiro, entendemos a pintura da *Moema* como sintoma cultural, uma imagem da manifestação onírica social que possibilita decifrar as fantasias mórbidas e eroticamente excitantes sobre possíveis corpos num contexto cultural específico, num imaginário romântico. Vitor Meireles foi quem trouxe pela primeira vez a figura indígena de forma monumental ao campo visual contribuindo para a construção do mito nacional que posteriormente, por meio de práticas

artísticas e discursivas, vai se performar. Diferentemente, a *Carioca* de Pedro Américo, que pretendeu elaborar intencionalmente uma personificação nacional fora das personagens indígenas, não foi inteligível por uma parte dos agentes culturais do Império. O repertório simbólico não correspondia aos códigos de corpos legítimos e autóctones brasileiros, por não ser índia. Só mais tarde, já nos anos 1870, a retórica deste nu se tornou aceitável de modo que a presença licenciosa desapareceu. O mito da “Moura encantada” justificava as coxas voluptuosas e perdoou os traços andróginos, para poder se integrar consequentemente no imaginário brasileiro. Ambas as representações do corpo mostram muito bem como a concepção do *staging gender*, o palco onde acontecem as performances do corpo, depende do contexto discursivo que vai enunciando e produzindo o delineamento daquilo que se entende como corpos brasileiros e do que se espera dos corpos masculinos e femininos no Brasil imperial.

As pinturas de corpos indígenas, já nos anos 1880, feitas por Rodolfo Amoedo não são mais representações fiéis à fonte literária e menos ainda pinturas históricas, e sim do gênero histórico anedótico. Enquanto a *Iracema* (1881, Anexo 6) de Medeiros incorpora a atmosfera do caminhar da heroína na praia tropical, como é descrito no romance de Alencar, a *Marabá* e o *Ultimo Tamoio* extrapolam por seu realismo sensual o tema dos poemas. Alterado o contexto e o aparente descuido com a veracidade histórica, a fonte literária torna-se apenas garantia para evitar uma acusação de imoralidade diante de tanto erotismo expresso em *Marabá*, porém mais forte ainda no caso do corpo masculino do Tamoio por expor um corpo masculino oposto à virilidade hegemônica. Com isso, o indianismo não é apenas pretexto para a representação pictórica, ele é condição primária porque só os corpos dos outros, especialmente o masculino (porque a mulher *a priori* já é o outro) pode receber essa carga sensual. O corpo indígena é carregado sensualmente projetando nas figuras ancestrais nobres de um passado heroico os desejos selvagens, enquanto o corpo do negro continua excluído da tela. Problematisa-se, dessa forma, o olhar etnográfico dos artistas que pertencem à elite cultural do Império e que reproduzem em massa pictórica a hierarquia ideológica presente na tríade paisagem, raça e costume e fomentam visualmente, pela oralidade amorosa, a economia do imaginário erótico. Perguntamo-nos o que ocorre quando essa projeção acontece nos vieses do olhar topográfico para o interior do país? As figuras do interior, traçadas pelo trabalho rural, recebem no imaginário, como no caso do *Derrubador brasileiro*, inculcações de um homem relaxado e sensual. São os caboclos e caipiras que

admitem essa inscrição pelo artista burguês culto na cidade. Na mesma hora, essas personagens simples e até brutas são identificadas como os “bem brasileiros”. Se esses “bem brasileiros” recebem a marca do outro – tramado na ambiguidade do desejo e da repulsão – quem é a elite então e que corpo ela pode ter, se o outro, o bem brasileiro, é aquele das inscrições licenciosas ou proibidas, distante da civilidade moderna?

Com isso podemos constatar que o corpo masculino é capaz de receber inscrições eróticas no âmbito da homotextualidade e fora da masculinidade hegemônica graças à retórica do olhar etnográfico ou topográfico baseadas na alteridade. O corpo feminino já é discursivamente o segundo sexo e pode se desvencilhar das retóricas etnográficas e topográficas visualizando um nu moderno – branco – como metáfora do véu levantado que indica uma assimilação do discurso moderno.

Podemos dizer que os corpos em arte trazem à tona as tentativas de uma jovem nação em busca de um corpo-referência nacional e moderno. Nesse processo dinâmico dentro das redes discursivas e do imaginário, os corpos pictóricos falam das contradições entre desejar e rejeitar o corpo do outro e encarnam deste modo a esquizofrenia/ambiguidade no processo identificatório. Finalmente, os corpos que circulam no imaginário brasileiro revelam uma sensualidade que é própria da representação pictórica do corpo, de um lado, e, do outro lado, sintomática do século XIX, instituída pelo gosto burguês em prol de temas dramáticos, mórbidos e eróticos. Podemos dizer que quanto mais os discursos científicos oitocentistas buscam controlar institucionalmente, educar moralmente e modular fisicamente os corpos nas redes da biopolítica, mais eles emergem com uma carga erótica no imaginário. Nossa análise mostrou o quanto os corpos brasileiros falam dos desejos e anseios da cultura imperial, dialogam com formas simbólicas de várias iconografias pictóricas e literárias e, finalmente, por visualizar as personagens de uma história do Brasil sua narrativa foi incluída, independente da intenção do artista, num *corpus* para a construção da nação. Os corpos pictóricos não revelam a história oficial do Brasil como é a tarefa de uma pintura histórica, mas por baixo da pele eles fantasiam corpos masculinos e femininos demarcando (im)possíveis lugares e sentidos dentro da cultura brasileira oitocentista.

5. Considerações finais

Nesta tese tratamos dos diferentes discursos inscritos nas representações do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX. Procuramos identificar e analisar as concepções inerentes do corpo imaginado na interseção da história do corpo, da história da arte e dos estudos de gênero. Entendemos o corpo como o primeiro suporte material e simbólico do ser humano, a partir do qual ocorrem – por meio de processos discursivos - as *performatividades* sobre aquilo que se nomeia como corpo humano, em geral, masculino ou feminino, e em específico, corpos brasileiros gerados a partir de um imaginário literário e artístico nacional. As imagens do corpo nas artes plásticas são figurações de signos e atos simbólicos com sentidos (Chartier) que tornam esses corpos sexuados e marcados pela raça, inteligíveis ou não. Assim, concordamos com Butler ao afirmar que o corpo sempre se apresenta de forma *genereficada* e que essa marca permeia todas as enunciações e produções discursivas que disciplinam e governam o corpo. Localizamos estas enunciações e produções do corpo em duas redes dinâmicas e circulares nas quais investimos nossa análise.

Uma é a rede da biopolítica cujo conhecimento sobre a vida produzido pela ciência explica e determina todo o corpo biológico, a diferenciação de gênero e o modo do ser vivo em sociedade. As articulações e imbricações dos discursos traçam múltiplas correlações de forças com fluxos e contrafluxos dos variados saberes aplicados aos seres vivos. A outra rede é a do imaginário no âmbito da produção artística e literária que pode ser concordante ou avesso aos discursos biopolíticos em voga. O imaginário é o lugar onde acontecem as elaborações simbólicas e emblemáticas nas quais o corpo tem um lugar crucial – e no presente caso, com a finalidade de estabelecer uma pretensa identidade nacional. As imagens do corpo são textos visuais ou verbais como uma manifestação onírica do social que é legitimado pelos atores no campo cultural da elite da Corte no Rio de Janeiro. As representações do corpo são invenções construídas e materializadas no palco das redes da biopolítica e do imaginário coletivo tramando situações e leituras do corpo que unem a elaboração subjetiva, vertentes iconográficas da arte e da literatura, bem como da vida moderna.

Nossa proposta de elaborar um estudo de concepções do corpo no plano artístico, como função mediadora de apreensão do real, problematizou-o, inicialmente, como constructo artístico diante das noções de proporção, de perspectiva e de anatomia. Para a aprendizagem da figura humana nas artes plásticas, as Academias das Belas Artes elaboraram um aparelho de conhecimento científico para os artistas. Esses saberes advindos dos discursos científicos da época buscaram moldar e contornar o ser humano misterioso num plano estético, no qual destacamos as arbitrariedades ao longo da história da arte. O corpo que se elabora para fins de estudo dentro das instituições de ensino de arte é um corpo muito controlado, esquematizado e modelado. Porém, nossa abordagem mostrou nitidamente que há um possível espaço de negociação e flexibilização transgredindo a norma na rigorosa proposta da Academia Imperial de Belas Artes.

No que diz respeito ao gênero do nu, em específico, trata-se de um constructo artístico inventado desde a arte renascentista graças à difusão da *imageria* mitológica antiga que formou a retórica fundamental deste gênero na pintura até o século XIX. Essa invenção sobre o corpo nu, vestido por arte, vincula a questão da beleza ideal, desafio para os artistas, ao corpo que provoca ou tem apelo erótico. Seja um *nude* ou um *naked* de um corpo masculino ou feminino, a sensualidade está posta em jogo e depende das narrativas inscritas e seus processos discursivos repetitivos que visam afirmar pela *performatividade* este imaginário erótico para se tornar um corpo dentro da norma ou fora dela.

Nossa análise com as categorias de gênero e raça apontou que o corpo em representação não tem sexo ou sexualidade, mas evoca uma clara identificação sexual e com isso estabelece relações de olhares entre artista, corpo imaginado e observador. Essa relação de poder acontece tradicionalmente numa matriz normativa heterossexual diante de nus femininos. Notamos que essa matriz normativa alcança seus limites quando analisamos os nus masculinos. Tanto os nus que representam a masculinidade hegemônica (por exemplo, *Apolo*, *Hercules*, *Laokoon*) quanto os que indicam outras imagens revelando diferentes formas de usar, sentir e mostrar os corpos masculinos (por exemplo, o *David* de Donatello) engajam o erotismo. Entre as diferentes qualidades de masculinidade, os nus brasileiros masculinos, aqui analisados, apresentam uma aparência bastante lasciva, passiva e erótica. É muito interessante constatar que nossas fontes imagéticas sobre os corpos no imaginário brasileiro funcionam nessas duas configurações da masculinidade. Primeiro, os desenhos dos nus masculinos feitos na aula do modelo vivo na AIBA, na sua maioria como

representação do modelo apropriado da masculinidade hegemônica, e, segundo, as pinturas do passivo e morto *Ultimo Tamoio* e o lascivo e erótico *Derrubador brasileiro* que funcionam na matriz da homotextualidade. Os nus com os modelos femininos trabalham na matriz heterossexual. Diante disso, a interseção da história do corpo, das obras de arte e da perspectiva de gênero demonstrou ser muito útil e eficaz, diferenciando os mecanismos e as articulações de legitimar devidos corpos em lugar e tempo específicos pedindo as aproximações metodológicas das diferentes áreas e suas respectivas representações do corpo, objeto de estudo que exige por sua própria natureza um olhar múltiplo.

Ao analisar um vasto leque de corpos ficcionais no segundo Império brasileiro, podemos afirmar que os corpos na literatura criam o chão semântico para as elaborações corpóreas do imaginário do período, inclusive para as artes plásticas: o indianismo romântico instruído pelos discursos historiográficos, esses, por sua vez, baseados no olhar etnográfico da alteridade, elegem os índios como figuras emblemáticas e míticas da Nação. Os corpos indígenas nas poesias são caracterizados pela tríade raça – paisagem – costume, os quais são completamente *genereficados* nas suas idealizações, projetando os lugares de negociação da masculinidade e da feminilidade dos discursos oitocentistas da Europa para a selva dos trópicos. As duas imagens principais que discutimos, de um lado, o corpo masculino branco como padrão universal que tem sua posição social assegurada como chefe, autoridade familiar, provedor e cidadão nos espaços públicos e políticos e, de outro lado, o *segundo sexo*, devido à sua especificidade determinada biológica e antropologicamente pelo corpo nos espaços privados, moldam os corpos ficcionais dos heróis do passado. Logo, os escritores elaboraram o indígena pelas lentes da cultura hegemônica numa sociedade imperial escravista. A poesia romântica do período produziu corpos femininos vinculados à sensualidade ou à fertilidade formando os estereótipos da imagem da mulher brasileira, mães e esposas ligadas à terra e à tradição familiar. Com as publicações dos romances indianistas apresentou-se uma microfísica espaço-temporal com análise psicológica. Ambos os gêneros, poesia e romance, excluem o negro destinando-o ao total silenciamento discursivo do movimento romântico compromissado com o progresso da nação. Além do corpo indígena, detectamos outra figura-chave na literatura romântica que é o caipira, o homem do interior, da vida rural que se forma pelo trabalho manual, na natureza, o corpo do *homo laborens*. São essas duas invenções de corpos imaginados – o indígena e o caipira – sob o olhar etnográfico e topográfico que o movimento romântico na

literatura brasileira oitocentista traz de forma fundadora e que se fixam com o advento da guinada realista. No romance realista os corpos mestiços, descritos sob a perspectiva científica e objetiva devido aos modelos teóricos, revelam conflitos em torno da questão social. O que na época romântica era ainda um drama infeliz e emocionalmente sofrido adquire agora uma nova complexidade social determinada pela questão da raça.

É interessante perceber ao longo da pesquisa que os triunfos dos prazeres da carne e os desenganos da mente com seu trágico final ou as lutas conflituosas contra a proibição de relações inter-raciais na literatura não se apresentam nos corpos da pintura brasileira do gênero nu. Além de se basear na fonte literária, com os nomes dos protagonistas literários, e trazer ao campo visual o corpo mestiço, o caipira ou o branco, os corpos na arte dialogam, sobretudo com o universo da *imageria* erótica do olhar estabelecida em torno do corpo desde a Renascença. É o espetáculo do olhar para admirar e contemplar a beleza carnal. Atrás desse espetáculo há o esforço de mostrar o corpo cientificamente correto e constituí-lo de forma civilizada e clássica convivendo, de modo contrário, com a vontade e o fascínio despertado pelas anomalias e pela barbárie do ser humano. Esse corpo popular, rural, selvagem se opõe à representação do homem civilizado clássico que controla sua ação e seus desejos. Nossa investigação analisou exatamente este jogo de forças no contexto brasileiro. De um lado, as fontes imagéticas revelavam a apropriação do modelo clássico na concepção do corpo desenhado e, de outro lado, as fontes pictóricas apresentam um corpo diversificado. Ambas as fontes, pertencendo ao sistema oficial da arte, aprovam uma heterogeneidade do próprio campo acadêmico e exigem matrizes analíticas diferenciadas, desafio que esta tese enfrentou.

Quanto ao corpo estudado e produzido na AIBA, vimos o destaque dado ao um corpo *par excellence* masculino vinculado ao ideal universal e normativo. O ensino da figura humana, desde a fundação da instituição de ensino de arte imperial, foi mencionado com grande ênfase nos estatutos e apropriou-se do modelo neoclássico de um corpo universal, quer dizer branco, masculino e civilizado, moldado pelo conhecimento anatômico, fisiológico e das proporções. Os discursos dos seus diretores ao longo do século destacam os preceitos neoclássicos orientados pela arte grega da figura humana. As aulas de anatomia contribuíram para entender racionalmente o corpo humano e suas funções. Os tratados presentes na AIBA ensinavam o corpo humano como arquitetura funcional obedecendo a proporções clássicas, equilibradas e harmoniosas enquanto as aulas do desenho ao modelo

vivo exercitavam a “fixidez do corpo, os seus contornos, seus movimentos” (BUTLER, 1993, p. 2). Contudo, as metas nos estatutos (1820, 1831 e 1855), os discursos dos diretores, as aulas de anatomia administradas por médicos e as noções sobre a fisiologia das paixões corroboraram para delimitar o constructo artístico limitado às redes biopolíticas de sua materialização. A síntese triangular do ensino acadêmico na arte unia a primazia do desenho como *méthode classique* da razão e da moralidade didática, a exaltação da figura masculina como ideal universal e o conhecimento científico formando o *homo clausus*, este sujeito masculino branco e burguês contornado pela linha fechada como modelo para a pintura histórica brasileira. O espaço da Academia revelou-se um lugar propriamente masculino marcado por uma homossociabilidade que engendram os símbolos em prol do mito da masculinidade hegemônica e sem vínculo com o real.

Conseguimos mostrar, porém, que apesar de todo o rigor institucional e seus velados tabus e pudores, houve exceções e transgressões. Curiosa a presença de, ao menos, um nu feminino, fato que precisa ser mais investigado e problematizado. Curiosa também a transgressão possível e sutil no traçado de alguns desenhos a captar um corpo masculino com linhas sensuais e feminizadas, algo crescente com a guinada realista dos anos 1880, revelando um olhar erótico na construção do corpo masculino. Acreditamos que futuros estudos que confrontem as fontes imagéticas sobre o corpo com os discursos oficiais possam trazer cada vez mais à tona a dinâmica interna com seus conflitos, adaptações, contradições e flexibilizações no projeto da AIBA. Concluímos que a concepção do corpo dentro do espaço acadêmico que se apropriou do modelo neoclássico e científico edificou um imaginário do corpo muito particular e incompatível com o imaginário proposto pela literatura, embora apresente suas transgressões internas.

Entretanto, o corpo na pintura que se constitui na sua maioria nos *ateliers* de Paris retoma a proposta literária como ponto de partida incluindo as figurações dos indígenas, caipiras e mulheres, isto é, o corpo da alteridade na pintura seguindo os códigos visuais na chave do olhar etnográfico e topográfico. Esses códigos inculcam na epiderme do corpo representado e da tela as inscrições discursivas da mestiçagem e do branqueamento da raça, da sensualidade e da lascívia, mas também, paradoxalmente, da morte, envolvidas num vocabulário formal e *genereficado*. As formas alongadas, a linha fluida, a pele branca, o corpo esbelto definem a beleza do corpo feminino com os códigos dos sentidos que fazem lembrar a oralidade amorosa na literatura. A nudez, porém, ficou reservada ao corpo étnico

ou rural, e o corpo masculino assumiu a nudez com conotações eróticas fora do imaginário que a AIBA criou. Desvelou-se um olhar no âmbito da homotextualidade remetendo a uma economia hierárquica no espaço mestiço que estrutura o imaginário dos desejos diante do corpo masculino. Os corpos inventados sob o olhar etnográfico ou topográfico são reconhecidos pelo público como “verdadeiros” ou “bem brasileiros”, como o disseram os críticos de arte do período. Com este resultado lançamos uma possibilidade de configuração da matriz cultural brasileira: são os corpos dos outros, índios, caipiras do interior e as mulatas ou donzelas brancas, em soma os “bem brasileiros” ou “modernos”, que encarnam o que os autores e consumidores dessas imagens não podem ser (ou desejam ser), uma nudez livre, sensual, relaxada e sedutora. Esta ambiguidade na constituição de corpos brasileiros entre desejo e repulsa escreve a história do Brasil nos corpos ou esboça o corpo da história do Brasil.

Dessa forma nossa tese apresenta neste diálogo entre história do corpo, história da arte, literatura e estudos de gênero uma contribuição para a compreensão das relações presentes no imaginário coletivo oitocentista, sua hierarquia e suas tensões sob a constante *performatividade*. Ao concluir esta tese observamos que surgiram ao longo da reflexão diversas possibilidades de pesquisa. O estudo relacional entre corpos literários e plásticos apresentou uma pista interessante na qual a linguagem traça diferentes forças sobre o corpo. Nessa perspectiva deveriam seguir outros estudos detalhados sobre outros protagonistas de poemas ou romances e outras figurações nas artes plásticas, ou em outras épocas como, por exemplo, na literatura e pintura simbolista já na República, quando surgem diversas abordagens do feminino e masculino. Igualmente podiam ser investigado o corpo negro na literatura e nas artes plásticas, quais as narrativas e os contextos nos quais esta figura até então excluída aparecerá e passou a problematizar a questão do “corpo bem brasileiro”, com reflexos em nossos dias.

Podemos considerar que o corpo masculino idealizado no contexto da Academia Imperial de Belas Artes é estudado em prol da pintura histórica oficial ao passo que o corpo do outro ganha espaço num outro gênero da pintura, o nu ou no gênero histórico anedótico para esboçar e revelar diferentes formulações corpóreas. As inter-relações entre prática artística, concepções na teoria de arte e os discursos vigentes em torno do corpo oferecem um vasto campo de análise para a cultura oitocentista quanto à questão erótica, tanto na matriz normativa heterossexual quanto na homotextualidade. Nossa abordagem lança

perguntas sobre as relações de poder de gênero para novas problematizações. Ousamos dizer que é na sombra da pintura histórica que os artistas se sentem no gênero nu mais à vontade para contar uma história brasileira com seus protagonistas despidos, desvelando não só a nudez, mas também os desejos, as ânsias e as frustrações do ser humano do século XIX.

Nesse sentido esta tese abriu um campo de estudo interdisciplinar que questiona, por meio de suas representações e simbolizações, o projeto de poder da AIBA que modula a imagem da Nação. Esta análise discursiva de fontes poéticas, literárias e imagéticas apontou para a heterogeneidade do modelo acadêmico, indicando que não existia apenas um projeto catalisador de Academia e de Nação. Considerou-se útil analisar nesta inserção da arte e da história sob a perspectiva de gênero a complexidade, longe de uma imagem unificadora da Nação, trazendo à tona as entrelinhas no plano estético. As imagens do corpo indicam como os não ditos podem ganhar formas visuais e o quanto as relações foram negociadas e flexibilizadas no espaço acadêmico do Brasil no século XIX – período no qual todas as áreas da produção do conhecimento e da cultura levantam o véu do que está além dos padrões e tabus para proclamar a verdade das coisas, a sua leitura. Quanto mais os discursos científicos tentaram entender, moldar, objetivar e disciplinar os corpos no XIX, mais os pintores os reinventaram de forma até erótica no imaginário oitocentista. Entendemos aqui que os *corpos falantes* não narraram apenas uma história nacional mas sim, uma história no complexo palco da época com todas as suas impressões e contradições. A experiência da sensualidade, do mórbido e do obsessivo, o olhar para o corpo feminino e também masculino é um gosto desvelado muito particular do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES MANUSCRITAS

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Pasta dos artistas. Pedro Américo, Vitor Meirelles, Rodolfo Amoedo.

MUSEU DOM JOÃO VI. Escola de Belas Artes/UFJR.

Atas

LIVRO Ata da sessão da congregação, 1.º mar. 1837.

LIVRO Ata da Congregação, 16 dez. 1839.

LIVRO Ata da sessão da congregação, 2 jun. 1855.

LIVRO Ata da Congregação, 27 set. 1855.

LIVRO Ata da Congregação, 15 fev. 1883.

Pasta dos artistas

Pedro AMÉRICO, Vitor MEIRELLES, Rodolfo AMOEDO

FONTES IMPRESSAS

Decretos

DECRETO n.º 135, de 30 de setembro de 1826, determinou que esses estatutos fossem adotados integralmente, até a aprovação de um novo regulamento. A presente transcrição foi feita pelo prof. Alberto Cipiniuk, a partir de um documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283. ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (AIBA). *Estatutos**. Rio de Janeiro [: editora?], 1820, p.2 (ANRJ, Caixa 6283) Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/19e20/>>. Acesso em: 10/12/2010.

DECRETO n.º 1.603, de 14 de maio de 1855. Dá novos Estatutos a Academia das Belas Artes.
In: FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. *Relatório do ano de 1854 apresentado a Assembléa Geral Legislativa na 3.ª sessão da 9.ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1855.

Estatutos

ESTATUTO 1820. Decreto n.º 135, em 1826, embasada no Estatuto de 23 de novembro de 1820. (AIBA, *Estatutos*, 1820 e AIBA, *Estatutos*, 1826).

ESTATUTO DA ACADEMIA DAS BELLAS ARTES. Decreto n.º 1603, de 14 de maio de 1855. Dá novos estatutos à Academia das Belas Artes.

Revistas

GAZETA DA TARDE, 24 ago. 1884.

JORNAL DO COMÉRCIO, 15 fev. 1864.

JORNAL DO COMÉRCIO, 20 fev. 1865.

JORNAL DO COMÉRCIO, 25 fev. 1865.

JORNAL DO COMÉRCIO, 19 fev. 1866.

JORNAL DO COMÉRCIO, 22 mar. 1868.

JORNAL DO COMÉRCIO, 21 mar. 1876.

JORNAL DO COMÉRCIO, 16 mar. 1879.

JORNAL DO COMÉRCIO, 18 mar. 1879.

REVISTA ILLSUTRADA. Rio de Janeiro, ano IV, n.159, 1879.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IV, n.157, 1879.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VII, n.295, 1882.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VIII, n.363, 1883.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n.374, 1884.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n.390, 1884.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n.392, 1884.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n.393, 1884.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 05 mar. 1865.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 1 de out. 1894.

Tratados

AUDRAN, Girard. *Les Proportions Du corps humain sur les statues antiques*, mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité. Paris: Girard Audran, 1683. Disponível em <<http://books.google.fr/books>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

AUDRAN, Jean. *Expression des passions de l'âme*. Representées em plusieurs testes gravées de l'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy. A Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Académie; Hotel Royal des Gobelins avec Privilege du Roy 1727.

COSTA, João Zeferino. *Mecanismo e proporções da figura humana*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1917. (Arquivos da ENBA).

GERDY, Pierre Nicolas. *Anatomie des Formes exterieures du corps humaine, apliquée a la Peinture, a La Sculpture et La Chirurgie*. Paris: Bechet Jeune, Libraire, 1829.

PILES, Roger de. *Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de Peinture et de sculpture*. Gallica, Bibliothèque National de France, 1733. Disponível em: <<http://gallica.bn.fr>>. Acesso em: 20/10.2010.

TAUNAY, Félix Émile. Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de physiologia das paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp. 1837.

Outras publicações e documentos do século XIX

ALENCAR, José de (1857). *O Guarani*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1971.

_____ (1865). *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

AMOÊDO, Rodolpho. O mestre, deveríamos acrescentar. originalmente publicado na *Revista Kósmos*, n.1, segundo ano, jan. 1905, e reeditado em DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p.9-18. É essa última versão que se encontra aqui transcrita, com a sua ortografia original mantida. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm

AZEVEDO, Aluísio (1881). *O mulato*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____ (1890). *O cortiço*. São Paulo: Núcleo, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin (1863)*. Paris, 2000.

DENIS, Ferdinand (1798-1890). Resumo da História do Brasil. In: CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticas do romantismo: a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1978.

DIAS, Gonçalves (1847). *Primeiros cantos*. Salvador: Progresso, 1954.

FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes – editor; Pedro Jardim & Gaspar – impressores, 1885. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação digital. ArteData, 1998. Disponível em: www.artedata.com. Texto com ortografia atualizada, disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>.

GONZAGA DUQUE, Luiz. Quadros e telas: Almeida Júnior e R. Amoedo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1882 (subscrito “15 de novembro de 82”). Republicado em *Impressões de um amador*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ed. UFMG, 2001. p.69-71.

_____. *A arte brasileira: pintura e escultura*. H. Lombaerts & Companhia, 1888. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: www.artedata.com

_____. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.

GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas. Escola Nacional de Bellas Artes, Exposição Geral. In: O Paiz, ed. 3653, 1 de dez. 1894. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Artigos na Imprensa Oscar Guanabarinonet/.

GUIMARÃES JR., Luis. *Pedro Américo*. Rio de Janeiro: H.Brown e J. de Almeida, 1871. (Arquivo Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

GUIMARÃES, Bernardo (1875). *A escrava Isaura*. São Paulo: Três, 1973.

_____. (1872). *O seminarista*. São Paulo: Ática, 1976.

MACEDO, Joaquim Manuel de (1844). *A moreninha*. São Paulo: Três, 1972.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: _____. *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982. p.85-107.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araujo. Iconographia Brasileira. Artigo publicado pela *Revista do IHGB*, Tomo XIX (Tomo VI da Terceira Série), n.23, p.349-354, 3.º trimestre de 1856.

_____. Apontamentos biográficos. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 22, v.37, n.120, p.424, dez. 1931.

_____. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das belas artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Majestade Imperial do Senhor Dom Pedro II Imperador do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v.166, p.603-611, 1932.

RIBEIRO, Julio Ribeiro (1888). *A carne*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [197-?].

ROMÉRO, Sylvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. Tomo Segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. p.434-436.

S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes* seu autor e seus criticos. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880.

TAUNAY, Alfredo Esgragnolle de (1872). *Inocência*. São Paulo: Três, 1992.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História da Independência do Brasil: até ao reconhecimento pela antiga metrópole, compreendendo separadamente, a dos sucessos ocorridos em algumas províncias até essa data*. Brasília: Senado Federal, 2010.

WINCKELMANN, Johann Joachim (1755). *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto-Alegre: Movimento, 1975.

FONTES IMAGÉTICAS

AMÉRICO, Pedro. *Estudo anatômico de miologia e osteologia*, 2. Prova do Concurso para a cadeira de Desenho, 1864. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Academia feminina*. carvão e giz/ papel, 71 x 54, Ass. P. Américo, maio, n.6035. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Academia masculina* (n.4) 1858. carvão, giz / papel, 71 x 53, 4. n.6033. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Academia masculina* (n.1). 1858. carvão e giz/ papel, 54,8 x 69,3cm, n.6030. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Academia masculina*. 1858. carvão e giz/ papel, 71 x 53,4cm, n.6034. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de perfil* (academia). carvão e giz/ papel, 64 x 49cm, n.619. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé (academia)*. 1865. carvão/ papel, 70 x 42,5, n.218. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Vênus de Médici*. 1858. carvão e giz sobre papel, 63,3 x 48cm, n.6037. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *A Carioca*. 1882. óleo/ tela. 205 x 135cm. MNBA, Rio de Janeiro (primeira versão em 1864).

AMOEDO, Rodolfo. *Estudo de mulher, Nu com ventarola*. 1884. óleo/tela, 150,5 x 200cm. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Marabá*. 1882. óleo/ tela, 120 x 171cm. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Nu de menino sentado (academia)*. 1881. carvão/papel, 65,0 x 48,5cm, n.253. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino (academia)*. 1880. carvão/papel, 63,3 x 49cm, n.254. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de perfil (academia)*. 1879. carvão/papel, 65 x 49,3cm, n.255. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé de frente (academia)*. 1879. carvão/papel, 64 x 49cm, n.256. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino sentado de perfil (academia)*. 1880. carvão/papel, 64 x 49cm, n.258. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé de frente (academia)*. 1880. carvão/papel, 64,0 x 49,0cm, n.259. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé de perfil (academia)*. 1879. carvão/papel, 61,0 x 47,0cm, n.260. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé de perfil (academia)*. 1879. carvão/papel, 64,0 x 49,0cm, n.261. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino em pé de perfil* (academia). 1880. carvão/papel, 62,0 x 49,0cm, n.257. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino sentado* (academia). 1881. carvão/papel, 65,0 x 49,5cm, n.252. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *O último tamoio*. 1883. óleo/tela, 180,3 x 261,3cm. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Sacrifício de Abel*. 1878. óleo/tela, 113x83,5cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

COSTA, João Batista da. *Nu de menino*. 1889, óleo/tela. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de costas*. 1889. óleo/ tela. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de pé* (academia) 1890. óleo/tela, 81,0 x 49,8cm, n.3261. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de costas*. 1889. óleo/tela. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

COSTA, João Zeferino da. *Nu masculino de pé com bastão*. 1890. n.3260. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

FREDERICO, Rafael. *Nu masculino recostado* (academia). crayon e carvão/papel, 61 x 48cm, n.182. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

JUNIOR, Almeida. *O Derrubador brasileiro*. 1879. óleo/tela, 227 x 182cm. MNBA, Rio de Janeiro.

LE CHEVREUL, Jules. *Nu masculino* (academia). 1865. crayon/ papel, 70 x 52,5cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

LEME, Jurandir dos Reis Paes. *Nu masculino de costas*. 1920. óleo/tela. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

LOBO, Antonio Araujo de Souza. *Nu masculino de perfil*. 1860. carvão/ papel, 71 x 54cm, n.8. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de costa*. 1860. carvão/papel, 53,5 x 35cm, n.9. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de frente (academia)*. 1860. grafite, crayon/papel, 50,2 x 33cm, n.300. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de lado (academia)*. 1860. carvão/papel, 66 x 50,5cm, n.318. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino sentado (academia)*. 1860. crayon/papel, 65 x 50,5cm, n.319. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de costa*. 1860. carvão/papel, 61,2 x 36,3cm, n.299. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

MAFRA, Maximiano, *Caim amaldiçoado*. 1851. óleo/tela, 113x83,5cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

MEDEIROS, Jose Maria de. *O destino*. s.d. carvão/papel. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Iracema*. 1881. óleo/tela, 168,3 x 255cm. MNBA, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino (academia) "O DESTINO"*. 1878. sanguínea e crayon/papel, 73,5 x 56,0cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

MEILRELLES, Vitor. *Moema*. 1866. óleo/tela 129 x 190cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

_____. *Nu masculino de pé perfil (academia)*. s.d. carvão/papel, 61 x 44cm, n.264. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino de pé perfil (academia)*. s.d. carvão/papel, 61 x 44cm, n.265. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino sentado*. s.d. carvão/papel, 59,5 x 45cm, n.263. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

_____. *Nu masculino (academia)*. s.d. carvão/papel, 61 x 43,5cm, n.262. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

Não identificada. *Figura feminina inclinada*. s.d. crayon, carvão e giz/papel, 55 x 72,4cm, n.543. Museu Dom João VI, EBA/UFR, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Nu masculino (academia)*. 1878. carvão/papel, 73,5 x 56cm, n.284. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Busto feminino de perfil*. 1868. crayon, carvão e sanguínea/papel, 56 x 48cm, n.531. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Nu masculino com bastão (academia)*. s.d. carvão/papel, 47,8 x 31,0cm, n.719. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Nu masculino com bastão*. 1864. carvão/papel, 47,8 x 31cm, n.663. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Nu masculino de costas*. 1864. carvão/papel, 61,2 x 47,0cm, n.662. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

Não identificado. *Desenho anatômico, corpo inteiro*. 1878. grafite e sanguínea/papel, 73,5 x 56cm, n.283. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

NERI, Francisco Antonio. *Nu masculino*. 1865. carvão/papel, 71,0 x 53,5cm. Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

SACRAMENTO, Honório Esteves do. *Nu masculino em pé*. 1864. carvão/papel. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

LIVROS, ARTIGOS, TESES

ADLER, Kathleen; POINTON, Márcia (Org.). *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge: University Press, 1993.

ALBERTI, Leon Battista. *De pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. (De pictura, 1436).

AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação, mítica do Brasil. *Estudos Históricos*, p.3-19, 2000.

AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. *Revista USP*, São Paulo, n.5, p.57-60, mar./abr./maio 1990.

ANJOS, José Luiz dos. *Temáticas e discursos da corporeidade*. Vitória: CEFD/UFES, 1998.

ANTUNES, De Paranhos. *O pintor do romantismo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça o sublime, In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Luzes, 2008. v.1. p.535-620.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORI, Mary del. *A história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. v.2.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ENCICLOPÉDIA EINAULDI. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1984. p.296-331.

BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sergio Buarque de. *O Brasil monárquico*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p.409-443.

BARBOSA, Ana Mãe T. B. *Arte-educação no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BARZ, Sabine *et al.* Körper Bilder – Körper Politiken. *Kea*, Zeitschriften für Kulturwissenschaften, n.11, 1998. (Tradução de: imagens do corpo – políticas do corpo).

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1973.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BELTING, Hans. *Das Körperbild als Menschenbild*. München, 2001.

_____. Körper und Körperbild. In: GERCHOW, Jan (Org.). *Ebenbild: Kopien von Körpern – Modelle von Menschen*. Verlag: Hatje Cantz Verlag, 2002. p.34-38.

_____. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENTHIEN, Claudia; STEPHAN, Inge. *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, 2003.

BERMANN, Marschall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. São Paulo: Letras de Companhia, 1986.

BERNADES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

BITTENCOURT, José Neves da. Espelho da "nossa" história: imaginário, pintura histórica e reprodução do século XIX brasileiro. *Tempo brasileiro 87 - Memória e História*, Rio de Janeiro, p.58-71, out./dez. 1986.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da Modernidade. In: FRASCINA, Francis [et all.]. *Modernidade e modernismo*. Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p.50-140.

BLEYS, Rudi C. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art 1810 – today*. London; New York: Continuum, 2000.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. A dominação masculina. *Educação & Realidade*, v.20, n.2, p.133-184, jul./dez. 1995.

BROOKS, Peter. Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled. *Critical Inquiry*, v.16, n.Autumn, p.1-32, 1989.

_____. *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1993.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUTLER, Judith. *Bodies that matters: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLEN, Anthea. Coloured Views: Gender and morality in Degas's Bather pastels. *Journal of Philology and the Visual Arts*, v.4, p.22-29, Sept./Oct., 1993.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX, 1800-1918*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5v.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3.ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1973.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. *19&20*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em: 25/11/2010.

CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Teatro das sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPER, 1988.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia, 1990.

CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos das (Org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os prêmios de viagem da academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p.69-92.

_____. O último tamoio e o último romântico. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1241>>. Acesso em: 02 fev. 2010.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezennove Vinte, 2008.

CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticas do romantismo: a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1978.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v.11, n.5, p.173-191, 1991.

_____. Diferencias entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas, n.4, p.37-47, 1995.

_____. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.211-237.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CLARK, Kenneth (1953). *The nude: a Study in ideal Form*. Princeton, N.J.: Princeton Press, 1971.

COLI, Jorge. Bom dia Senhor Courbet! In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.289-300.

_____. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese (Livre Docência) - Unicamp, Campinas, 1997.

_____. A violência e o caipira. *Bravo!* [online], Rio de Janeiro, v.30, p.23-32, 2003.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, v.20, n.2, p.185-206, jul./dez. 1995.

CORBIN, Alain. A influência da religião. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008. v.2. p.57-100.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008. 3v.

CORRÊA, Oscar Dias. Basílio de Gama e Santa Rita Durão: arcadismo. In: JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia de Letras, 2004.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. *O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI (1826-1851)*. Dissertação (Mestrado) -Instituto de Arte/UNICAMP, Campinas, 2004.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 8.ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007.

COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

COURTINE, Jean-Jaques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, 1988.

CRESPO, Jorge. *A história do corpo*. Rio de Janeiro: Betrand, 1990.

CROW, Thomas. *Emulation: making artists for the Revolutionary France*. New Haven, London: Yale University Press, 1995.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mortalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. *Dossiê: a história do corpo com comentários*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo, 1995. v.3., jan./dez.1995

_____. *A história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

_____. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000a.

_____. O corpo feminino, sua história e sua relação com o social. In: CABEDA, Sonia T. Lisboa; CARNEIRO, Nadia Virgínia B.; LARANJEIRA, Denise H. P. (Org.). *O corpo ainda é pouco: seminário sobre a contemporaneidade*. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000 b.

DELAROCHE, Paul. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Londres, National Gallery, 2010. Catálogo de Exposição.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hysterie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

_____. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991.

_____. *Imagens da mulher*. Coimbra, Portugal: Afrontamento, 1992.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Tradução de Maria Luiza Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1987.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. v.1.

FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008. v.1. p.13-56.

FELDMANN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

FEND, Mechthild. *Grenzen der Männlichkeit: Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*. Berlin: Reimer Verlag, 2003.

_____. Bodily and pictorial surfaces: Skin in French art and medicine. *Art History*, v.28, n.3, p.311-339, Jun 2005.

FEND, Mechthild; KOSS, Marianne (hg). *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierung in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2004.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850-1890*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

_____. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p.9-41.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta (1964). 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

_____. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1980, 6.ed.], 2008b.

FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; PERRY, Gill. *Modernidade e modernismo: pintura francesa do século 19*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.

_____. *A pintura no Brasil: Pedro II e a arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1917.

FREVERT, Ute; HAUPT, Heinz-Gerhard (Org.). *Der Mensch des 19: Jahrhunderts*. Frankfurt, New York: Campus, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. v.1.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Fruto proibido: um olhar sobre a mulher*. São Paulo: Pioneira, 1992.

GALVAO, Alfredo. Manuel de Araujo Porto-alegre: sua influencia na Academia Imperial da Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.14, p.19-120, 1959.

_____. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.

_____. *Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império*. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, (s.n.f.), 1984. v.1. p.49-93.

_____. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1993.

GARB, Tâmara. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis; HARRIOSN, Charles; PERRY, Gill. *Arte francesa do século 19*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. p.219-290.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GERLACH, Franziska; KREIS-SCHINCK, Annette; OPITZ, Claudia; ZIEGLER, Beatrice (Org.). *Körperkonzepte – concepts du corps*. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung – Contributions aux études genre interdisciplinaires, München, New York, Berlin, Münster: Waxmann, 2003.

GINZBURG, Carlo. Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.119-141.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Yvisson. Psicanálise e Literatura. O corpo e o feminino na obra *Lucíola* de José de Alencar. *Psicanálise & Barroco em Revista*, v.7, n.1. p.14-30, 2009.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. A crítica de artes em Oscar Guanabara: artes plásticas no século XIX. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Estudos, 1986. p.95-106.

_____. Avant-Gard and Kitsch. In: O'BRIAN, John (Hg). *Clement Greenberg: The Collected Essays and criticism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988. v.1. p. 5-22. v.1: Perception and Criticism 1939-44.

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879*: um episódio da crítica de arte no segundo Reinado. Dissertação (Mestrado em História de Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GUILARDI-LUCENA, Maria Inês. *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *História cultural*: experiências de pesquisa. Porto-Alegre: Editora UFRGS, 2003.

HAHNER, June E. *Mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Emancipação do sexo feminino*: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850/1940. Florianópolis: Mulheres/Unisc, 2003.

HAMMER-TUGENDHAT, Daniela. Jan van Eyck: Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz. In: ZIMMERMANN, Anja. *Kunstgeschichte und Gender*. Eine Einführung. Berlin: Reimer Verlag, 2006, p. 73-97.

HARDING, James. *Artistes Pompiers*: French Academic Art in the 19th century. London: Academy Editions, 1979.

HERDING, Klaus. Schwindender Heroismus – gesteigerte Sinnlichkeit. Pugets Milon von Kroton als Ausdruck einer Krise der Männlichkeit im absolutistischen Zeitalter. In: FEND, Mechthild; KOSS, Marianne. *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag, 2004, p.137-160.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens. Aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991a. p.297-323.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: representações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991b. p.325-343.

HIGONNET, Margaret. Speaking silence: Women's suicide. In: SULEIMANN, Susan Rubin. *The female body in Western culture – contemporary perspectives*. London: Harvard University Press, 1985. p.68-84.

HONEGGER, Claudia. *Geschichtlichkeit der Geschlechterdifferenz – Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und vom Weib 1750-1850*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JORDANOVA, Ludmilla. *Sexual Visions: images of gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Century*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

_____. Happy Marriages and dangerous liaison: Artist and anatomy. In: PETHERBRIDGE, Dianna (Curator). *The quick and the dead. Artists and Anatomy*. London: P.J. Reproductions, 1997. p.100-113. Catalogue Exhibition of art in Hayward Gallery, Royale College of Art.

JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia de Letras, 2004.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male? In: SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon (Ed.). *Power of desire: the politics sexuality*. New York: New Feminist Library, 1983. p.119-138.

KEPETZIS, Ekaterini. *Vergegenwärtigte Antikenstudien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei (1840-1914)*. Frankfurt a.M. Berlin, Bern: Peter Lang, 2009.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan./jun. 2006.

KOOS, Marianne. Identität und Begehren. Bildnisse effimierter Männlichkeit in der venezianischen Malerei des 16. frühen Jahrhunderts. In: FEND, Mechthild; KOSS, Marianne (Org.). *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierung in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2004. p.53-78.

KOSCHATZKY, Walter. *Die Kunst der Zeichnung: Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.131-173.

LANEYERYIE-DAGEN, Nadia. *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1997.

LANGER, Johnni. *Ruínas e mito: a arqueologia no Brasil Império*. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2001.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAQUEUR, Thomas; GALLAGHER, Catharine (Org.). *The making of the modern body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. London: California Press, 1987.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990. p. 535-549.

_____. *A história nova*. São Paulo: Marints Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE, Miriam Moreira. *A mulher no Rio de Janeiro no século XIX*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1982.

_____. *A condição feminina no Rio de Janeiro século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente: Rhétorique et peinture à l' âge classique*. Paris: Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.); GROULIER, Jean-François Groulier; LANEYRIE-DAGEN, Nadejine; RIOUT, Denys (Col.). *A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIMA, Alexandre. *A Literatura e o corpo na obra de Araripe Junior: um estudo sobre a relação entre insanidade e atividade literárias no final do século XIX*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2004.

LIMA, Valeria Alves Esteves. *A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas, SP, 1994.

LOBATO, Monteiro. Almeida Junior. In: _____. *Idéias de Jéca Tatú*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.79 (Obras Completas de Monteiro Lobato, 4). [Texto publicado pela primeira vez na *Revista do Brasil*, São Paulo, n.13, v.2, p.33-51, jan. 1917].

LOURENÇO, Maria Cecília França (curadoria). *Almeida Junior um criador de imaginários*. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 25 jan. a 15 abr. 2007. Catálogo de Exposição.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 2004a.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b.

LUCIE-SMITH, Edward. *Adam: the male body in art*. München: Knesbeck, 1999.

MACHADO, Vladimir. Pedro Américo contra a academia neo-clássica francesa, a favor da fotografia e das reformas de Napoleão III, em 1863. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; Dezenove Vinte, 2008. p.122-130.

MAHON, Alice. *Eroticism & art*. New York: Oxford Press, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.

MALYSSE, Stéphane Rémy. Além do corpo: a carne como ficção científica. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.43, n.2, p.14-20, 2000.

MARIN, Louis. *Das Opake der Malerei: Zur Repräsentation im Quattrocento*. Berlin: Diaphanes, 2004.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *A medicina da mulher: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia e da ginecologia no século XIX*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v.34, p.157-174, 2001.

_____. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MARTINS, Luís. Almeida Júnior. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940, p. 5-22. In: ALMEIDA Júnior. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991. p.145-169.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. p.541-567.

MIGLIACCIO, L. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.9-75.

MISKOLCI, Richard. Maçado de Assis, o outsider estabelecido. *Sociologias*, Porto Alegre, v.8, n.15, p.352-377, jan./jun. 2006.

MOISES, Massaud. *História da literatura: romantismo, realismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. v.2.

MONSTROSE, Louis. The Work of gender in the discourse of discovery. In: GREENBLATT, Stephen. *New World Encounters*. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California, 1993. p.177-217.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Adolfo Morales de los Rios: figura, vida e obra*. Rio de Janeiro: Borsóij, 1959.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Decobrimento do Brasil (1938) de Humberto Mauro*. Tese (Doutorado) - ECA, USP, São Paulo, 2001.

MULVEUY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v.16, S. 6-18, 1975.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileiras*. São Paulo: Ática, 1996.

NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Historiadores e texto literário: alguns apontamentos. *História Questões e Debates*, ano 23, n.44, jan./jun. 2006.

NEAD, Lynda. *The female nude*. 2.ed. London: Butler & Tanner, 2001.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? *Art News*, n.69, p.22-71, 1971.

_____. *Representing Women*. London: Thames and Hudson, 1999.

NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997. v.2.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OUTRAM, Dorinda. *The body and the French Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1989.

PAIVA, Eduardo França. *Historia & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western art*. London: Paladim, 1970.

_____. *Significado nas artes visuais*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PERROT, Michelle. A família triunfante. In: ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (Dir.); PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras: 1991. 4v.

_____. De Marianne a Lulu: as imagens da mulher. In: SANTANA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: MESQUITA, Ivo (curadoria). *O desejo na academia*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 1992. p. 44-45. Catálogo de exposição.

PETHERBRIDGE, Dianna. Art and Anatomy: The Meeting of text and image. In: *The quick and the dead. Artists and Anatomy*. Catalogue Exhibition of art in Hayward Gallery, Royale College of Art. London: P.J. Reproductions, 1997. p.7-99.

POINTON, Marcia. *The Body in Western Painting 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

POLLOCK, Griselda. *Modernity and the Space of Femininity: Vision and Difference: femininity, Feminism and the History of Art*. London, New York: Routledge, 1988.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: EDUSP, 1992. p.291-326.

PRAZ, Mario. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: Dtv, 1963.

PROUST, Antoine. *Social e cultural indissociavelmente*. s.d. p.123-137.

RABINBACH, Anson. *The human motor: Energy, Fatigue and the origin of Modernity*. New York: Basic Books, 1990.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Mulheres, 1998. p.21-41.

RANDOLPH, Adrian W.B. Donatellos David. Politik und der homosoziale Blick. In: FEND, Mechthild; KOSS, Marianne. *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag, 2004, p. 35-52.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília: Ed. UNB, 1995.

RIBEIRO, Victor de Miranda. *Notas de arte III: a figura humana e sua representação na arte* (dedicado aos alunos da ENBA). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: ENBA, 1964. p.89-114.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

ROSA, Maria Valéria Teixeira. *A formação e a trajetória artística de Rodolfo Amoedo*. Dissertação (Mestrado) - EBA/UFPR, Rio de Janeiro, 2009.

ROSENBLUM, Robert. Reconstruire la peinture du XIX siècle. *Le Debat*, n.44, S. 85-89, 1987 März-April.

RUBENS, Carlos. Victor Meireles. Sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia do ensino do desenho e da figura humana*. Tese (Doutorado em História e Teoria de Arte—Estudos da História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes - UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT-ANTOINE, Catherine Schaller. *L'expression des passions au XIXe siècle*. Thèse (Doctorat) - Faculté des Lettres de l'Université Fribourg, Suisse, 2003.

SANTA'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Denise de Bernuzzi. *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas sociais*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Afonso Carlos Marques. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Coord.). *180 Anos de EBA*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.127-146.

SANTOS, Francisco Marques dos. Subsídios para o estudo das belas artes no segundo reinado: as belas artes na regência. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v.9, n.25-27, p.417-571, jul./dez. 1942.

SARASIN, Philipp. *Reizbare Maschinen: Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt: Suhrkam, 2001.

SCHADE, Sigrid. Körper und Macht: Kritische Perspektiven bei Adorno und Foucault (Tradução de: Corpo e poder: perspectivas críticas em Adorno e Foucault). In: WEIGEL, Sigrid. *Flaschenpost und Postkarte: Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln, Weimar, Wien, 1995. p. 117-126.

SCHEPER-HUGHES, Nancy; LOCK, Margaret M. The mindful body: A Prolegomenon to future work in medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, v.1, n.1, p. 6-41, March 1987.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Das tramas do ver: Belmiro de Almeida*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1990.

SCHIEBINGER, Londa. Skeletons in the closet: the first illustration of the female skeleton in Eighteenth-Century anatomy. In: GALLAGHER, Catherine; LAQUEUR, Thomas (Ed.) *The making of the modern body: sexuality and society in the Nineteenth Century*. Berkley: University of Califórnia Press, 1987. p.42-82.

SCHLICHTA, Consuelo. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Romantismo tropical: a estetização da política e cidadania de uma instituição imperial brasileira. *Penélope*, n.23, p.109-127, 2000.

_____. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representação do índio na arte brasileira do século XIX. *Revista de História de Arte e Arqueologia*, Campinas, n.8, p.63-71, jul./dez. 2007.

SILVERMAN VAN BUREN, Jane. *Modernist Madonna: Semiotics of the Maternal*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

SMITH, Alison. *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

SOARES, Carmen. *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Male trouble: a crisis in representation*. London: Thames and Hudson, 1997.

TAUNAY, Afonso de Eschagnolle. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: MEC, 1956. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.18).

TAVARES CALVACANTI, Ana Maria. *A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. Texto apresentado no XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro da História da Arte. Rio de Janeiro, 2003.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

TRAPP, Wilhelm. *Der schöne Mann: Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

TURAZZI, Maria Inez (Org.); ROSSETTO, Lourdes (Coord.). *Victor Meirelles: novas leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MincC; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópicos dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contras as mulheres*. São Paulo: Rocco, 1999.

WOLFF, Francis. O poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 17-45.

WUNENBURGER, Jean-Jaques. O arquipélago imaginário do corpo virtual. *ALEA*, v.8, n.2, p.193-204, jul./dez. 2006.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008. p.101-139.

ZILIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes. *Arte e Ensaios - Revista do Mestrado em História da Arte*, 1.º semestre 1994.

ZIMBALISTA, Michelle; LAMPHERE, Louise. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ZIMMERMANN, Anja. Gender als eine Kategorie kunsthistorischer Forschung. (Tradução de: Gênero como categoria na pesquisa da História de Arte). In: *KunstGeschichte und gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 2006. p.9-36.

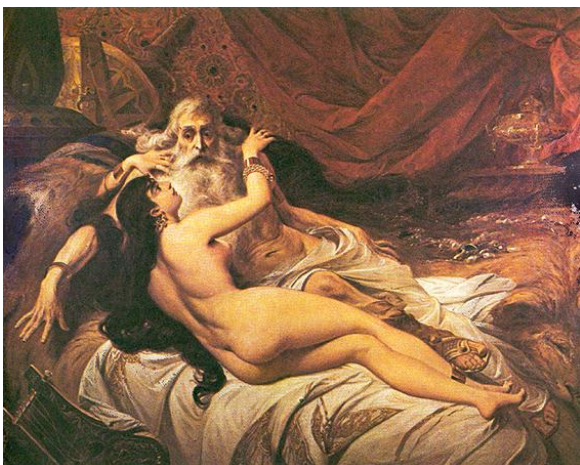
ANEXO



(Anexo 1) Vitor Meirelles, *A Bacante*, 1857 - 1858, óleo/ tela, 78 x 97 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Anexo 2) Pedro Américo, *A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor*, 1886, óleo/ tela, 260 x 195 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Anexo 3) Pedro Américo, *Davi e Abisag*, 1879, óleo/ tela, 172 x 216 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



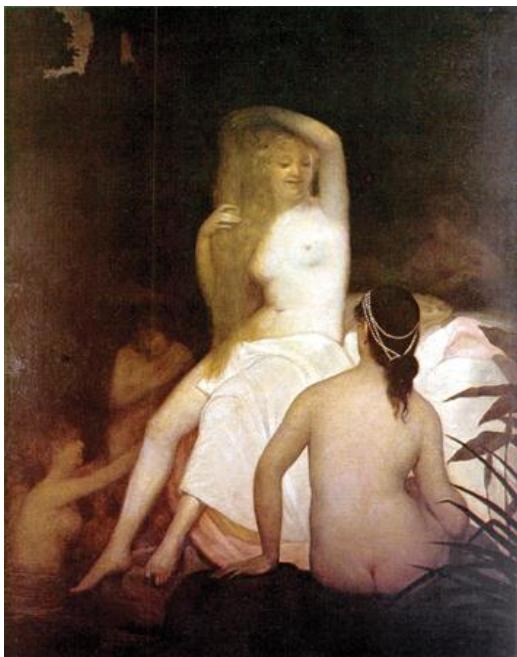
(Anexo 4) Augusto Rodrigues Duarte, *Atala*, 1878, óleo/ tela, 190 x 244,5 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Anexo 5) Zeferino da Costa, *A Pompeiana*, 1879, óleo/ tela, 222 x 122 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



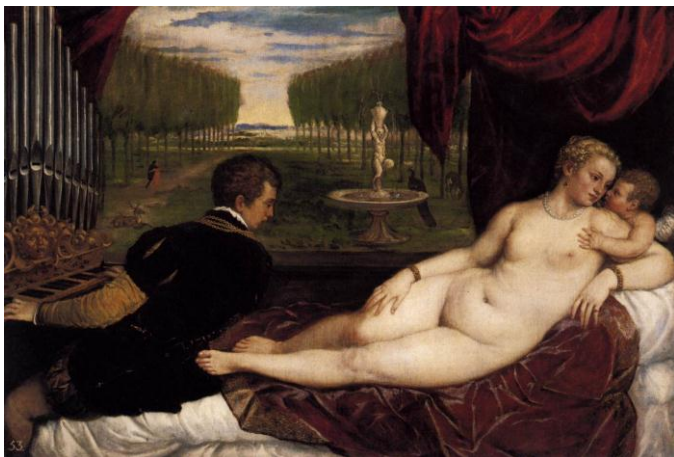
(Anexo 6) José Maria Medeiros, *Iracema*, 1881, óleo/ tela, 168,3 x 255 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



(Anexo 7) Almeida Júnior, *Depois do Banho*, 1881, óleo/ tela, 200 x 156 cm, Coleção Particular.



(Anexo 8) Gleyre, *Le coucher de Sapho*, 1867, óleo/ tela, 108 x 72 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



(Anexo 9) Ticiano, *Vênus with Organist and Cupid*, 1548, oleo/ tela, 148 x 217 cm, Museo del Prado, Madrid.



(Anexo 10) Jean Auguste Dominique Ingres, *A fonte*, 1856, óleo/ tela, 163 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris.



(Anexo 11) Rodolfo Bernadelli, *Faceira*, 1880, bronze, 150 x 75 x 64 cm, Pinacoteca de São Paulo.